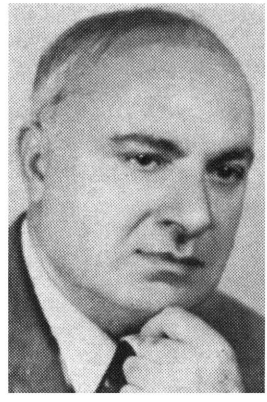
Искусство КИНО

7 1976

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием
Лукинского Ивана Владимировича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, режиссера-постановщика фильмов «Чук и Гек», «Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Прыжок на заре», «Понедельник день тяжелый», «Взорванный ад», «Деревенский детектив» и других.



с 60-летием
Бахтадзе Вахтанга Давидовича, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, режиссера мультипликационных фильмов «Приключения Самоделкина», «После гудка», «Нарцисс», «Три соседа», «О, мода, мода!», «Еще раз о моде», «Самоделкин в космосе», «Новолуние», «Игра в домики», «Девочка и гусь» и других.

Искусство кино

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
(зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
(зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И

Оформление художника
Фидлера Ю Н

Художественные редакторы
Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На первой странице обложки — Ян Паукштелло в фильме «Мой друг — человек несерьезный» (режиссер Я. Стрейч, Рижская киностудия)

7 / 1976

Современность и экран

3 А. Черный — Будить мысль, осознавать смысл эпохи

Новые фильмы

18 Н. Суменов — Один день и вся жизнь
25 Н. Игнатьева — Серьезный несерьезный человек
32 Е. Громов — Оглянись в раздумье
41 Н. Чикирев — «Размаха шаги саженьи...»
46 Яков Кумок — Доброе общение с природой

Лаборатория

51 О. Табаков — В поисках радости

Теория и история

71 Сергей Юткевич — Маяковское кино

Воспоминания и публикации

102 Григорий Козинцев — Из рабочих тетрадей

Наши юбиляры

119 Анатолий Кторов — Обаяние таланта

Интервью между съемками

121 Виталий Мельников — Первая экранизация Вампилова
123 Андрей Миронов — В роли Остапа Бендера

За рубежом

125 Андраш Ковач — Говорить правду о человеке и мире
134 Славой Ондроушек — Социалистическая действительность в чехословацком киноискусстве
144 Р. Соболев — «Фильмы «кун-фу» — последняя сенсация
153 — Синерама

Сценарий

163 А. Горохов — ...И другие официальные лица
192 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Aleksey Cherny — To Arouse Thought, to Realize the Sence of the Epoch (p 3). Notes of the First secretary of Khabarovsk Kraikom of CPSU about the tasks of the Soviet cineastes in the light of the XXV Party Congress's dicisions.

New Films

Nikolay Sumenov — One Day and the Whole Life (p. 18). Review of the film «From Dawn to Dawn» («Mosfilm», 1975)

Nina Ignatieva — The Earnest Light-Headed Man (p. 25). Review of the film «My Freind Is a Light-Headed Man» (Riga's Film Studios, 1975).

Evgeny Gromov — Look Back in Thought (p. 32). Review of the film «Ivanov's Family» («Mosfilm», 1975).

Nikolay Chikirev — The Wide Scope (p. 41). Review of the film («The Ninth Height» (Leningrad Documental Studios, 1976).

Iakov Kumok — The Kind Relations With Nature (p. 46). Review of the film «The White Bear» (Norilsktelefilm, 1975).

Laboratory

Oleg Tabakov — In Search of the Joy (p. 51). Talk with the prominent actor about the problems of work in cinema and theatre.

Theory and History

Sergey Youtkevitch — Mayakovsky's Cinema (p. 71). Beginning see «IK» 1976, 6.

Memoirs and Publications

Grigory Kosintsev — From the Working Notebooks (p. 162). Thoughts of the prominent Soviet director about his profession, about «author's cinema» and other problems of the cinema.

Jubilee

Anatoly Ktorov — The Charm of Talant (p. 119). Article is timed to the anniversary of the well-known actor Ygor Yljinsky.

Interview at the Shooting Site

Vitaly Melnikov — The First Screening of Vampilov (p. 121).

Andrey Mironov — In the role of Ostap Bender (p. 123). Talks with the director Vitaly Melnikov and the actor Andrey Mironov about their new works.

Abroad

Andras Kovacs — «To Say the Truth about Man and World» (p. 125). Interview with the prominent Hungarian director Andrash Kovach

Slavoy Ondroushek — The Socialist Reality in the Cinema of Czechoslovakia (p. 134). The report of the Director of Fiim Institute at the symposium in Brno.

Romil Sobolev — «Kun-fu Films» — the Last Sensation? (p. 144). The author criticises the reactionary films made in Hong Kong by the company of «Shaw Brothers». Cinerama (p. 153). Information on the news of cinema.

Script

Alexandr Gorohov... And the Other Officials (p. 163),

Filmography (p. 192).

Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции: 125319 Москва, ул Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

Сдано в набор 28/V 1976 г. А 01562. Подп. к печати 24/VI 1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печ. л. 12 усл. п. л. 14. Тираж 50.000 экз. Заказ 1015.

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов, Московской области.

А. Черный,
член ЦК КПСС,
первый секретарь Хабаровского
крайкома КПСС

Будить мысль, осознавать смысл эпохи

Вся наша страна живет в эти месяцы мыслями и чувствами, рожденными XXV съездом Коммунистической партии Советского Союза. Высший форум коммунистов явился крупнейшим политическим событием для ленинской партии, для советского народа, для международного коммунистического и рабочего движения и всего прогрессивного человечества.

Отчетный доклад Центрального Комитета партии, сделанный на съезде Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичем Брежневым, — крупный вклад в теорию и практику научного коммунизма. В этом замечательном документе дан всеохватывающий анализ современной международной обстановки и мирового революционного процесса, достижений Коммунистической партии и Советского государства. Основополагающие задачи на будущее, выдвинутые в докладе, конкретизированы применительно к десятой пятилетке и — на более длительную перспективу, они содержат принципиальные установки по коренным вопросам экономической, социальной, организационной, идеологической политики в обществе развитого социализма.

Прекрасный образ для наших общих чувств, вызванных работой съезда, нашла делегат А. Белякова, первый секретарь Гродненского райкома КП Белоруссии, которая как бы от всех делегатов, от всех трудящихся нашей страны выразила сердечную благодарность Леониду Ильичу Брежневу «за тот огромный и захватывающий мир, в который Вы распахнули окно и пригласили всех нас к новым делам и великим свершениям...»

Поистине, испытываешь огромную гордость за свою причастность ко времени, которое останется в истории, в памяти нашего народа и всех народов мира как эпоха величественных свершений на благо человечества. И как не радоваться, что и тебе лично выпало счастье — быть делегатом XXV съезда, который займет свое особое, неповторимое место среди других всесоюзных партийных собраний! Съезд прошел под знаком реализма и деловитости, спокойной веры в свои силы. При всей масштабности, историческом звучании наших успехов во всех областях жизни работе съезда были напрочь чужды благодушие, восторженность, умиленность. Разговор о планах на предстоящий период был научным и глубоко обоснованным. И в то же время трезвый анализ совершенного и намеченного сочетался с огромным оптимизмом, рожденным, как сказал Леонид Ильич, непоколебимой уверенностью в успехе нашего дела.

XXV съезд партии высоко оценил целеустремленную деятельность Центрального Комитета — коллективного руководителя партии и страны. Все ораторы единодушно говорили, что вся работа ЦК КПСС между съездами — образец подлинно научного подхода к решению политических и хозяйственных задач, к руководству коммунистическим строительством; подчеркивали исключительно плодотворную деятель-

ность Политбюро и Секретариата ЦК; отмечали, что практически не было такой проблемы, поставленной XXIV съездом партии, которая не нашла бы в Центральном Комитете глубокой и конкретной разработки.

С особой теплотой говорили делегаты о выдающейся роли и огромных заслугах Леонида Ильича Брежнева, о его таланте организатора, умении, говоря ленинскими словами, «налаживать крупную и дружную совместную работу большого количества людей», о большом личном обаянии Леонида Ильича, о его человечности, государственной мудрости и партийной принципиальности, с которыми он все эти годы проводит в жизнь линию партии в сложнейших вопросах внутренней и внешней политики страны.

Коммунисты, трудящиеся Хабаровского края, как и весь советский народ, с воодушевлением встретили съезд, его работу, Отчетный доклад Центрального Комитета, документы и решения съезда. Они шли к съезду, исполненные трудового энтузиазма, гордясь делами рук своих, радуясь величию побед, одержанных советским народом под водительством партии, руководимой Центральным Комитетом, Политбюро ЦК во главе с верным ленинцем, выдающимся деятелем коммунистического и рабочего движения, неутомимым борцом за мир Леонидом Ильичем Брежневым.

В девятой пятилетке трудящиеся Хабаровского края внесли заметный вклад в дело дальнейшего развития экономики и культуры Дальнего Востока. Достигнуты весомые результаты в развитии производительных сил края и повышении благосостояния трудящихся. За годы пятилетки объем промышленного производства вырос на 46,5 процента, 90 процентов прироста получено за счет повышения производительности труда. В совхозах и колхозах значительно обновился парк техники, вдвое возросли ассигнования, направленные на укрепление материально-технической базы сельского хозяйства. Все это способствовало тому, что в совхозах и колхозах за пятилетие на 27 процентов увеличилось валовое производство сельскохозяйственной продукции.

В основе успехов хабаровчан — настойчивая и упорная работа партийных организаций, усилия, напряженный труд, инициатива и мастерство тысяч и тысяч рабочих и инженеров, колхозников и специалистов сельского хозяйства, ученых и врачей, учителей и работников культуры, всех трудовых коллективов края.

Концентрированным выражением трудовых усилий хабаровчан в прошедшем пятилетии явился факт награждения нашего края второй год подряд переходящим Красным знаменем ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ за успехи во Всесоюзном социалистическом соревновании.

Захватывающие перспективы ждут нас во всех сферах жизни в предстоящем пятилетии. Краевая партийная организация сразу же после съезда направила все свои усилия на новый подъем политической и организаторской работы среди трудящихся, ведя ее в гуще масс, горячо одобряющих итоги съезда, грандиозную программу коммунистического строительства на десятую пятилетку.

Глубокую признательность ленинскому Центральному Комитету партии, лично товарищу Л. И. Брежневу хабаровчане выражают за большую заботу о развитии экономики, науки, культуры Дальнего Востока, о повышении благосостояния его населения. Мы, дальневосточники, хорошо помним, что еще десятилетие назад Леонид Ильич говорил: «Широкое использование мощных ресурсов Сибири и Дальнего Востока в интересах коммунистического строительства — почетная и важная задача, в которой заинтересована и участвует вся наша страна». Вскоре, как хорошо известно, после этой знаменательной для нас речи был принят ряд специальных мер ЦК КПСС и Советом Министров СССР, направ-

ленных на ускоренное комплексное развитие производительных сил Дальневосточного и Восточно-Сибирского экономических районов, чрезвычайно важных и для нашего края.

Ныне перед нами открываются новые вдохновляющие перспективы. В десятом пятилетии по предварительным данным объем промышленности возрастет на 40 процентов. Высокими темпами будут развиваться электроэнергетика и нефтепереработка, химия и машиностроение, лесная и чернорудная промышленность, целлюлозно-бумажная, пищевая. Новый размах получит специализация и концентрация сельскохозяйственного производства, перевод его на промышленную основу. Большие объемы работы предстоит выполнить нашим строителям — и в городах, где намечено возвести жилые дома площадью свыше 4 миллионов квадратных метров, и на селе В широких размерах будет осуществляться реконструкция действующих предприятий, а также строительство новых заводов, фабрик, рудников, совхозов. И, конечно же, новый размах приобретут строительно-монтажные работы на Восточном участке стройки века — БАМе. Приветствия товарища Л. И. Брежнева участникам сооружения мостового перехода через Амур и строителям БАМа, высокая оценка, которая дана их трудовому подвигу в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду, вызвали у транспортных строителей решимость досрочно закончить сооружение магистрали на участке Ургал — Комсомольск-на-Амуре, протяженностью 500 километров, проходящей по земле Хабаровского края.

Экономическая стратегия партии определенна и ясна. Десятая пятилетка — это пятилетка эффективности и качества. Качество — наша главная забота. В крае объявлен общественный смотр по изысканию резервов повышения производительности труда, эффективности производства. В соответствии с линией XXV съезда мы будем последовательно совершенствовать управление экономикой, настойчиво повышать качество всей нашей работы.

Эффективность общественного производства, отмечалось на съезде, — не только научно-техническая или производственно-экономическая проблема, но и крупная социальная задача. Именно в этом проявляется особенность научно-технической революции в нашем обществе, это одно из важных направлений исторической задачи, поставленной партией: органически соединить углубление НТР с преимуществами социалистического строя. Вот почему сейчас краевой партийной организацией уделяется особое внимание внедрению и совершенствованию социально-экономического планирования — от отдельных коллективов до края в целом.

Велики и ответственны задачи краевой партийной организации в сфере идеологической. Принимая во внимание сложность и масштабность задач десятой пятилетки, а также обострение идеологической борьбы на международной арене, мы видим свою задачу в том, чтобы еще шире и убедительнее пропагандировать преимущества нашего советского образа жизни, углублять интернациональное и патриотическое воспитание трудящихся.

Как и всех советских людей, нас, хабаровчан, радуют и вдохновляют успехи в проведении в жизнь Программы мира Коммунисты, трудящиеся края с энтузиазмом поддерживают выдвинутую XXV съездом программу дальнейшей борьбы за мир, за международное сотрудничество, за разрядку, за свободу и независимость народов. Мы целиком разделяем принципиальную и последовательную линию партии по отношению к Китаю, гневно осуждаем великодержавный, враждебный социализму и делу мира, международной разрядке курс пекинских руководителей, с возмущением отвергаем клевету маоистов на нашу Родину и партию Ленина.

Доклад Генерального секретаря Центрального Комитета партии Леонида Ильи-

ча Брежнева, вся работа XXV партийного съезда — вдохновенный и вдохновляющий манифест нового мира, мира, в котором альфа и омега всего творимого — человек, его благо, его физическое и духовное здоровье, его всестороннее гармоническое совершенствование.

Вот почему столь большое внимание было уделено на съезде вопросам дальнейшего совершенствования идейно-воспитательной работы партии. Посмотрите, какие кардинальные проблемы этой работы затронул Леонид Ильич Брежнев в Отчетном докладе: углубленное исследование тенденций развития нашего общества, например характера и содержания труда в условиях зрелого социализма, изменения социальной структуры; изучение общественного мнения; новые возможности плодотворных научных исследований на стыке естественных и общественных наук; активную, оперативную и убедительную пропагандистскую работу, воспитание политической бдительности; интернациональное воспитание трудящихся, изжитие отдельных проявлений национализма и шовинизма; роль в воспитательной работе с молодым поколением Советской Армии; слияние политического и трудового воспитания; воспитание умения самостоятельно пополнять знания, ориентироваться в стремительном потоке политической и научной информации... Обширная, всесторонняя программа для работников идеологического фронта! Она точно учитывает то обстоятельство, что, как указывал Л. И. Брежнев, «каждый день приносит ощутимые перемены. В жизнь вступают новые поколения. Развитие науки и техники обновляет социально-экономические условия. Рост сознательности и информированности народа предъявляет повышенные требования ко всей нашей работе в массах...». И в этой связи особое значение приобретают проблемы нравственного воспитания людей. Позволю себе привести слова товарища Брежнева: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — **задача нравственного воспитания...** Разрыв между словом и делом, в каких бы формах он ни выражался, наносит ущерб и хозяйственному строительству, но особенно — нравственному воспитанию».

Двуединая, диалектическая постановка проблемы! Здесь нравственность предстает перед нами как с р е д с т в о и как ц е л ь. Как с р е д с т в о нравственное воспитание приучает людей сознательно относиться к своим обязанностям в обществе, прежде всего — к труду и, следовательно, играет существенную роль в экономике, в хозяйственном строительстве, в работе на любых участках жизни. Но одновременно, проникаясь сознанием своего долга, ответственностью за единство слова и дела, человек воспитывает в себе нравственное чувство, нравственный стержень; он нравственно самосовершенствуется, постепенно приближаясь к личности коммунистической формации.

А человек коммунистического завтра, чей абрис постепенно вырисовывается уже сегодня, — и есть главная цель всех усилий, всей творческой организационной, политической, социально-экономической, воспитательной деятельности ленинской партии.

В решении проблемы нравственного воспитания людей трудно переоценить роль нашего советского искусства, в особенности самого массового из них — искусства экрана.

Нет языка более эмоционального, обращенного не только к разуму, но и к сердцу человека, чем язык искусства, язык художественных образов. И потому так важно средствами искусства ярко и талантливо показать нашу жизнь, нашу действительность, нашего современника.

Но что значит — показать нашу современность? Это вовсе не означает, как кое-

кто полагает, создавать иллюстрации даже к самым верным лозунгам и делам. Нет, задача искусства нам представляется куда более сложной и значительной. Л. И. Брежнев в своем приветствии киностудии «Мосфильм» по случаю ее пятидесятилетия призвал мастеров советского экрана будить своими произведениями мысль, помогать глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывать живые образы наших современников, укреплять в человеке благородные нравственные начала.

Будить мысль — ибо только человек высокого интеллекта, аналитической мысли, понимающий суть процессов, тенденций, явлений общественного развития, может быть полноценным строителем и гражданином коммунистического общества. Укреплять нравственные начала — потому что только человек кристальной души, впитавший в себя принципы коммунистической нравственности, неразрывно связавший слово и дело в каждодневной своей жизни, может быть строителем и гражданином нового мира.

Вот как велика и ответственна миссия, возложенная на искусство эпохой. Вот какие высокие надежды возлагает партия на кинематограф.

Трудно представить себе более почетную и в то же время более сложную задачу. В ее решении огромную роль играет талант художника. Тот истинный талант, который, говоря словами Л. И. Брежнева, встречается редко. Только талант может соединить в себе высочайшую способность к творческому акту с глубокой партийностью и идейностью, с активным, действенным и одновременно философским проникновением в жизнь, в ее тайное тайных, в ее социальные, политические, психологические пружины.

Вот почему партия так заботливо поддерживает настоящий талант в искусстве.

Источник тем, кладезь образов героев для советских художников — это сама жизнь, наша современность. Здесь видится широчайший диапазон деятельности и для мастеров экрана. В «живительном процессе обогащения искусства знанием жизни», как сказано в Отчетном докладе ЦК съезду, и заключается тот гигантский потенциал, который обязано пустить в дело искусство, чтобы распахнуть новые горизонты. Поэтому важно появление таких произведений, которые привлекали бы внимание острой постановкой актуальных социально-экономических проблем, рождали бы у советских людей стремление трудиться еще более вдохновенно на благо социалистической Отчизны, во имя своего будущего.

Конечно же, речь идет не о непосредственном влиянии кинокартины на те или иные материальные процессы, происходящие, скажем, в промышленности или сельском хозяйстве, — а влиянии на сознание, на уровень осмысления окружающего людьми, то есть о способности произведения подлинного искусства укреплять нравственные начала в обществе.

Под действенностью искусства, таким образом, должна подразумеваться эффективность воспитательного воздействия на человека, а через него — опосредованное воздействие на материальную жизнь. Не случайно такие произведения, как «Премия», «Старые стены», «Самый жаркий месяц», вызвали общественный интерес, острую и живую реакцию зрителей, благотворные споры.

Расширение диапазона возможностей в киноискусстве все ярче проявляется в той тенденции, которую можно определить как обострение интереса к подлинности. Жизнь словно рвется на экран.

В этой связи особенно возрастает значение документального кино. Кинохроника, говоря ленинскими словами, — это образная публицистика. Обретя значительный художественный опыт, она стала сегодня одним из самых эффективных средств яркого и глубокого отражения современной жизни. Она сочетает в себе подвижность и

стремительность живого репортажа с длительным киноналюдением, интереснейшие синхронные интервью — с богатейшими возможностями кинокамеры и цветной пленки. Все чаще кинохроника обращается к острым жизненным проблемам, привлекая к ним внимание больших зрительских аудиторий. И вот здесь открываются новые возможности для кинопублицистики. Говорю об этом с острой заинтересованностью кроме всего прочего потому, что у нас в крае живет и трудится небольшой, но дружный отряд документалистов Дальневосточной студии кинохроники на творческое внимание которого мы, дальневосточники, естественно, вправе претендовать. Сфера их влияния шире административных границ края, они снимают в Приморье и на Камчатке, на Сахалине и Курильских островах, в Амурской области и на Чукотке — в общем, по всему Дальнему Востоку. Что и говорить, завидная возможность — отражать в своем творчестве жизнь огромного географического и экономического региона нашей необъятной страны.

Опираясь на опыт своих товарищей — лучших кинопублицистов Москвы, Ленинграда, России, братских союзных республик, на славные традиции советской кинохроники, наши документалисты заполняют свою страницу в экранной летописи страны — для сегодняшних зрителей и для будущих поколений.

Какие же задачи решают дальневосточные кинематографисты? Какие новые цели им предстоит поставить перед собой сегодня и стремиться их достигнуть? Вот вопросы, над которыми необходимо задуматься всерьез. Нескончаемый поток писем и телеграмм в адрес съезда, в которых тысячи советских людей рапортовали о выдающихся трудовых достижениях, делились своими мыслями о советском образе жизни, о вкладе нашей партии и всего народа в дело мира на земле, этот поток писем и телеграмм Леонид Ильич в своем заключительном слове на съезде назвал «своеобразной документальной повестью». Эта коллективная повесть, созданная желанием миллионов видеть дальнейший расцвет нашей Родины, на наш взгляд, и есть благодарнейшая основа для работы всех документалистов страны, в том числе и наших дальневосточных журналистов экрана. Вот она прекрасная творческая программа, предложенная партией современной кинопублицистике. Она-то и вызвала у меня желание поделиться некоторыми мыслями на этот счет.

Мы, практики, смотрим на сделанное и не сделанное нашими документалистами с двух точек зрения: во-первых, насколько ярко и глубоко экран отражает жизнь нашего любимого Дальнего Востока и, во-вторых, какие современные формы кинопублицистики способны помочь нам в решении новых больших и ответственных задач дальнейшего развития экономики и культуры края, воспитания советских людей. Другими словами, как современным дыханием жизни, ее ритмом, ее красотой и сложностью наполнить такую экранную форму, которая будто ожидала именно этого свидания с жизненным материалом.

Мы гордимся творчеством наших дальневосточных кинодокументалистов, работы которых вот уже много лет радуют нас вдохновенным и ярким рассказом о крае, о его людях. У Дальневосточной студии кинохроники имеется свой творческий почерк, все более крепнут ее традиции. Они могли сформироваться именно здесь, на нашей дальневосточной земле. Существует такое понятие «дальневосточный характер». Оно предполагает открытость, доброжелательность, простоту отношений, широту натуры. Люди здесь оказывались по-разному: одни жили издавна, другие приехали смолоду повидать свет, третьи остались в этих местах после службы в армии. Есть и такие, кого привело сюда желание заработать. Плохого здесь, я убежден, ничего нет, места были необжитые, так что все давалось с трудом, потому партия и экономическими

мерами поощряла тех, кто ехал на Дальний Восток, чтобы быстрее поставить на службу Родине его несметные богатства. Но, странное дело, замечали новоселы: поедут «на материк» (как мы говорим) в отпуск и вскоре замечают, что тянет их назад, в места, ставшие родными. И остаются здесь навсегда.

Край наш могучий, со сложными природными условиями, потому и людей он тоже примечает сильных. Это качество тоже входит в понятие «дальневосточный характер». И непременно еще одно: любовь к простору. Характерная деталь: как и везде, стали дальневосточники обзаводиться личными автомобилями. Но прежде всего каждый заводит моторную лодку, чтобы выехать на Амур, посидеть у костра на берегу, вдохнуть запах тайги.

Показать красоту нашей земли, красоту людей в лучших своих работах документалисты сумели. Хабаровский кинопублицист Федор Фартусов был удостоен Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых прежде всего за то, что в фильмах «Рыбачка», «Здесь Отчизна моя», «Океан — судьба моя» и других сумел создать поэтичный образ дальневосточной земли, галерею тружеников Дальнего Востока. Лучшие работы Ф. Фартусова и других дальневосточных документалистов решают важную, не побоюсь сказать, государственную задачу — поэтизируют край, увлекают нас его просторами, красотой, романтикой. Именно этой глубоко лиричной интонацией отмечен творческий почерк дальневосточной документалистики.

Но сегодня эту традицию мало только сохранять, она нуждается в развитии. Необходим более глубокий рассказ о крае. Нам и сегодня нужны люди, рабочие руки — продолжать освоение края. Чем привлечь будущих дальневосточников? Разумеется тем, что и прежде составляло содержание наших документальных фильмов — красотой края. Но сегодня этого мало. Надо показать, какие возможности для молодого рабочего, инженера, ученого предоставляет дальневосточная земля. Приезжает к нам молодой специалист, окончивший только что институт, и ему нередко сразу же доверяется большой и сложный участок работы — на заводе, на стройке, в совхозе. Работай, дерзай! Как важно, чтобы этот человек оправдал выданный ему аванс доверия. Но, чтобы это произошло, надо помочь ему почувствовать новую землю своей. А ведь не следует забывать, что ему из дому шлют письма родные, друзья, дом ему снится по ночам. И даже если у него все сразу начинает получаться на работе, что бывает далеко не всегда, ему все равно очень трудно пережить этот период. Вот бы снять картину, которая начнется с того мгновения, когда новый дальневосточник впервые ступил с трапа самолета на хабаровскую землю. Существует ведь метод длительного наблюдения. Я вспоминаю фильм белорусских документалистов «Надежды и тревоги 10-го «А». Они ведь десять лет наблюдали за одним классом. А тут хотя бы год последить, как адаптируется человек, как он делает первые самостоятельные шаги на производстве, как начинает завоевывать авторитет в коллективе, в котором ему предстоит жить и трудиться, показать радушие и доброжелательность, с которыми у нас относятся к каждому новоселу.

Думается, такая картина сможет сослужить свою добрую службу. Конечно, если бы она получилась интересной и честной, яркой и талантливой. И показать бы ее широко и у нас на Дальнем Востоке и по всей стране. Она помогла бы тем, кто к нам собирается, укрепиться в своем решении. Вот где кинематограф мог выполнить важное государственное дело. Мне кажется, именно так надо вести разговор с будущими новоселами, убеждать их значительными аргументами, не мелкими. Меня, например, слегка покоробил кадр в хорошем фильме «Подвиг на островах», когда в рассказе о Дальнем Востоке будто в рек-

ламном ролике появились пирамиды консервных банок с рыбными деликатесами. Уж больно они противоречили главной теме разговора в фильме о дальневосточниках, мелковато, повторяю, это выглядело в рассказе о наших местах.

Деталь эта, конечно, досадная, но, к счастью, только деталь. А говоря о вещах более серьезных, хочу привести пример удачного опыта наших документалистов. Я имею в виду картину «А девушки все едут», напомнившую о славном хетагуровском движении. В соединении с другими средствами пропаганды она привела в наши места многих замечательных девчат.

Я думаю о будущей картине, которую сейчас представил себе, и понимаю, что она могла бы показать еще одну интереснейшую особенность сегодняшнего дня нашего края. В основных направлениях народного хозяйства страны на десятую пятилетку, рассмотренных съездом, подчеркивалась необходимость ускоренного развития всей социальной инфраструктуры на Дальнем Востоке. Казалось бы, как показать это на экране, перевести на язык искусства? А может быть, имеется такая возможность? Есть у нас молодой город Амурск, он стремительно растет прямо на глазах, поднимаются цеха заводов и одновременно возводятся жилые дома, школы, детские сады, поликлиники, то, что называется зданиями культурно-бытового назначения. Такое сочетание — это характерность сегодняшнего дня. Раньше у государства не было возможности строить все одновременно. Мы в прошлом году в Комсомольске-на-Амуре лишь спустя более сорока лет сумели снести последний барак. А в Амурске, который тоже начал строиться прямо в тайге, бараков не было ни одного. Сразу началось строительство домов со всеми удобствами. А с ними и весь комплекс культурно-бытовых учреждений по самым современным проектам. Вот бы средствами документального кино показать за, на первый взгляд, обыденностью этих фактов все величие наших сегодняшних свершений. И тогда фильм стал бы яркой и убедительной, созданной образным языком кинопублицистики иллюстрацией важнейших директив съезда, свидетельством заботы партии о народе.

Здесь мне видятся перспективы наших документалистов: брать крупные государственные проблемы и решать их через судьбы людей, сочетать масштабность в замысле с рассказом о конкретной человеческой биографии. Вот, скажем, острейшая для края проблема сельского хозяйства. У нас земли трудные, в основном все леса, сопки, тайга, черноземов нет. Как развивать здесь сельское хозяйство, когда нет пашни? Требуются огромные усилия по созданию плодородных земель на болотах, их осушению. Значит — годы труда. И наше государство идет на это: организованы проектные и научно-исследовательские институты по изучению особенностей мелиорации на Дальнем Востоке и выполнению мелиоративных работ, созданы строительные тресты, оснащенные специальной техникой, широким фронтом разворачивается наступление на дальневосточную целину, получены первые прекрасные результаты от внедрения закрытого дренажа. С огромным воодушевлением встречен у нас призыв партии перевести сельское хозяйство на промышленную основу, ибо это сегодня — магистральный путь. Ведь нам надо обеспечить жителей края сельскохозяйственной продукцией за счет ее производства на месте. И поэтому сооружение сельскохозяйственных объектов мы стремимся вести с опережением сроков. Так мы построили птицефабрику, которая дает краю 120—130 миллионов яиц, сократив сроки ее строительства в два раза. По такому же пути мы идем сейчас, создавая крупные свиноводческие, молочные комплексы, строим мощную бройлерную птицефабрику, тепличные комбинаты. И нет сомнения, что к концу пятилетки в магазинах края будет в достатке наше, хабаровское мясо и птица. Как показать

это на экране? Не знаю. Но твердо уверен, что нужно. Может быть, через судьбу одного человека. Или одного проекта. Но кинематографисты должны найти «художественный ключ», который откроет путь к этому фильму. Чтобы мы увидели в нем сочетание стратегии и тактики в государственной политике освоения края, смелость плановых решений, талант ученых, энтузиазм трудящихся. И в то же время все это, разумеется, должно отражаться на экране не бесстрастной фотографией происходящего, а вдохновенным рассказом художника, создавшим подлинное произведение искусства, в основу которого положена наша замечательная действительность.

Все мы, жители приамурских городов и сел, любим наш величавый Амур. Но сегодня с Амуром связано много проблем. Амур — это и граница, и транспортная магистраль, и могучий источник водных ресурсов, и место воспроизводства ценных пород рыб. На берегах Амура вырастают новые города и поселки. Все это рождает много забот. Надо уберечь реку от загрязнения. Замечу в этой связи, что нам удалось построить на реке целлюлозно-картонный комбинат с уникальными очистными сооружениями. И сейчас только так и будем строить! Надо очень серьезно задуматься и о сохранении ценнейших лососевых рыб в Амуре. Бездумное, я бы даже сказал, хищническое рыболовство наших соседей по границе серьезно подорвало запасы рыбы в реке. Мы вот уже третий год ведем отлов только в научных целях, создали рыборазводные заводы, пытаемся поднять и естественное воспроизводство.

Думаю я об этих проблемах и невольно обращаюсь к фильму «У озера». Ведь, в сущности, там тоже проблема взята сугубо техническая: очистка сточных вод предприятия. Но как крупно посмотрел на нее экран, увидел в природе не только средство производства, но и оценил ее как символ духовной культуры Родины, национальное богатство, которое не измеришь ни рублями, ни тоннами, ни кубометрами. Думается, что такого фильма достоин и наш Амур. Несомненно, что рассказ, проникнутый государственной заботой о чистоте вод Амура, об охране его богатств вдохновит на заботу об Амуре каждого, кто причастен к его будущей судьбе. И вспомнить бы в фильме историю великой русской реки, по берегам которой, осваивая ее, шел Арсеньев, а до него смелые первопроходцы — русские казаки. Посмотреть бы на сегодняшний Амур одновременно и по-хозяйски и с высоты понимания значения реки как одной из реликвий нашей природы, несущей в своих водах память о героической истории страны. И сегодняшнюю жизнь реки, заботу о ее будущем надо показать на экране. Какой современный фильм можно было бы сделать!

И еще об одной очень важной теме следует серьезно задуматься документалистам. При обсуждении народнохозяйственных планов страны на съезде было уделено большое внимание развитию международного экономического сотрудничества и, в частности, одной из важных его форм — компенсационных соглашений. К нам, хабаровчанам, эти вопросы имеют самое непосредственное отношение. Результатом соглашений явится мощное освоение края.

Эта сторона нашей хозяйственной жизни тесно связана с другой. Сейчас впервые с такой степенью серьезности поставлен вопрос о комплексном использовании наших природных богатств. Теперь все, что остается после получения деловой древесины, уже не считается отходами, а тоже идет в дело. Построены предприятия по производству пиломатериалов, древесноволокнистых плит, кормовых дрожжей для животноводства, технического спирта, технологической щепы. Вот бы показать во всей сложности и многообразии размах и широту нашей политики, конкретные доказательства преимуществ советской Программы мира, увидев в частном общее — в судьбе, скажем, одного человека, одного проекта,

одной стройки мудрость государственной политики, политики нашей партии. Здесь документалистам тщательность и продуманность выхода на этот материал следует сочетать с быстротой и мобильностью, изначально являющимися родовыми качествами кинохроники. Ибо иначе можно опоздать. Ведь жизнь каждый день выдвигает перед журналистами экрана новые задачи. Скажем, мы так же, комплексно начинаем использовать и полезные ископаемые края.

Я не раз задумывался, почему фильм о таком направлении работ еще не сделан на Дальневосточной студии? Попытаюсь высказать свои соображения на этот счет. Совсем недавно документалисты выпустили картину «Секретарь горкома». Сразу же скажу, что считаю ее принципиальной удачей студии Создать фильм, главный герой которого — партийный работник, дело очень сложное и ответственное. И документалисты с ним справились. Секретарь Лесозаводского горкома партии Владимир Афанасьевич Володченко показан на экране человеком, главным делом которого является забота о людях его города. И в этом большая заслуга фильма. Мы видим, как Володченко ведет прием населения, старается помочь работе поликлиники, ремонту дома, как беседует с колхозниками на полевом стане во время уборочной. Перед нами человек доброжелательный, открытый, устремленный к людям. Но есть в фильме эпизод, который не совсем органично входит в повествование. Это совещание хозяйственных работников города. В деловой обстановке, где требуется принять какое-то (даже трудно из фильма понять какое) важное для города решение, Володченко (оговариваюсь, в фильме, а не в жизни, конечно) не так ярок и колоритен, как в других эпизодах. И вовсе не случайно, по-моему, чтобы показать, как он контролирует ход жилищного строительства в городе, документалисты снимают его... забирающимся по лесам на недостроенный дом. Необязательно это первому секретарю горкома.

Почему же появились в фильме такие кадры? Вспомним предыдущие работы студии. Их отличает тонкость красок, поэтичность, лирический взгляд на человека. Эту добрую традицию в рассказе о крае и его людях необходимо бережно сохранять. Но есть темы и люди, для воплощения которых на экране этих красок не хватает. И тогда происходит то, что произошло в ряде эпизодов фильма о Володченко. К счастью, их там не много, и они не повлияли на общий уровень картины.

Больше огорчает другое: ограниченный набор приемов сужает порой выбор тем и героев. Там, где нужен мазок покрепче, острая постановка проблемы, документалисты порой не решаются работать. Быть может, поэтому еще нет и тех фильмов о комплексном развитии края, о котором я говорил выше. Быть может поэтому несколько сужен и поиск героев лент. Не припомню фильма о крупном хозяйственном руководителе, крупном ученом. Образы именно таких людей помогли бы поставить проблемы, которых мы так ждем на экране от кинопублицистов. Ведь сумели же создать латышские кинодокументалисты фильм «Твой день зарплаты», разрабатывающий тему отношения между трудом и заработной платой рабочего. Казалось бы, нет менее кинематографической натуры, а ведь нашли они и приемы и людей. Инкассатор-художник — образ редкой художественной силы, такого ведь вроде бы никогда и не придумаешь, а тут реальный человек нашелся. А остро проблемное интервью в фильме директора завода «ВЭФ» мне до сегодняшнего дня помнится...

Разве у нас нет таких директоров? Мне кажется, давно просится на экран история последних лет Теплоозерского цементного завода. Прекрасный пример! Годами не ладились на нем дела, завод неизменно занимал последнее место, постоянно не выполнял план, министерство несколько раз снижало ему показатель производственных мощностей. Менялись там директора, ниче-

го не помогало. И вот пришел новый руководитель, специалист Георгий Васильевич Кожемякин, человек толковый, деятельный, умеющий опереться на партийную организацию, поднять коллектив. Через три года завод нельзя было узнать, и за досрочное выполнение заданий девятой пятилетки он был награжден орденом «Знак Почета». И на проектную мощность он тоже вышел. Оказалось, правильные мощности в проекте были заложены.

А начал директор с очевидного — с культуры производства. Я когда на завод приезжал, чтобы в цеха пойти, в заводоуправлении сначала резиновые сапоги надевал. А когда орден приехал вручать, по всей территории ходил в туфлях. Но директор только начал с благоустройства, его метод подхода к изменению дел на заводе тоже был комплексным. Он занимался и техническим перевооружением предприятия, и реконструкцией, и учебой людей, и расстановкой кадров. И все это произошло на глазах, меньше, чем за пятилетку. Вот бы посидеть документалистам на этом заводе, не торопясь, разобраться в причинах, посмотреть, какими путями добился директор, чтобы рабочие зажглись желанием работать, чтобы появился у них вкус к труду, надежда на успех. И сделать об этом фильм. Цены бы ему не было...

Да только ли об этом заводе! В состав хабаровской делегации на XXIV и на XXV съезды партии входил Александр Тимофеевич Деев, директор крупнейшего завода имени Ленинского комсомола в Комсомольске-на-Амуре. Здесь — другой масштаб, свои очень интересные и полезные приемы работы с коллективом, а следовательно, и другие идейно-художественные задачи. Так что в героях недостатка нет. Наоборот, обращение к ним открывает для студии новые горизонты.

Подумал, и вновь хочу вернуться к разительной истории цементного завода в Теплоозерске. Повторяю, все произошло менее чем за пять лет. Авторы документальных лент любят вставлять в свои фильмы архивную хронику 20-х, 30-х годов, а то, если разыщут, архивную дореволюционную фотографию, скажем, захудалого деревянного поселка. И с этого ветхого пожелтевшего фото переходят на снятый с той же точки на цветную пленку современный проспект. Эффект такого монтажа, разумеется, всегда велик. Но одновременно, думаю, следует показывать и те изменения, которые произошли не за десятилетия, а, скажем, за пятилетку. И не только внешние, но и в сознании людей. Сделать это трудно, но необычайно интересно. Я подумал об этом, говоря о товарище Кожемякине. Дело ведь не только в его собственной исключительности, но и в том, что он шел к своей задаче вместе со временем, рос и мужал как руководитель вместе с ним.

Разумеется, разговор о выборе героя не должен пониматься как альтернатива: было то, надо это. Портрет простого человека, труженика, каждый раз по-особому привлекающий неповторимыми чертами, такой портрет, ставший в лучших своих проявлениях творческим достоянием студии, непременно должен по-прежнему оставаться одним из основных жанров.

В крае — героев, для которых романтика является чуть ли не обязательным компонентом профессии, более чем достаточно. Пожалуй, трудно найти регион страны, где такое значение, как у нас, имеет авиация. Вспомните, какую дорогу пришлось проделать Невельскому, когда он направился осваивать Нижний Амур. Он шел лошадиными тропами через Якутск и Аян, потом уже судном добирался до Петровской косы и только оттуда попал в устье Амура, где велось строительство Николаевска. Не случайно гражданская авиация зарождалась и здесь тоже, на Дальнем Востоке. Сюда совершал первые полеты Михаил Водопьянов, он открывал первые полеты на Сахалин, в Николаевск-на-Амуре. Наши огромные расстояния, еще не освоенные наземным транспортом, делают для нас авиа-

цию незаменимой. Это ли не тема именно для дальневосточных документалистов? Современные летчики, летающие по трассам края, — это ли не их любимые герои?

Или, скажем, артели старателей, добывающие золото в глубине тайги? Как было бы интересно и полезно показать этих людей зрителям, чтобы рассеять вчерашние представления о золотоискателе, показать, что он сегодня — не одиночка с киркой и тазиком у золотоносного ручья. Представить на экране бригаду с бульдозерами, тракторами, со своей ремонтной базой, электростанцией, в общем, настоящее предприятие.

Но к каждому из этих фильмов неизменно среди прочих должен предъявляться один обязательный критерий: идея. Что хотел художник сказать, познакомив нас с экрана с той или иной человеческой судьбой?

Нет ничего интереснее для художника, чем человек, его духовный мир, его идеи, его радости и печали, заботы, его жизнь. Но человек живет не один. Даже на таких огромных пространствах, которыми располагает наш край, жизнь каждого человека неразрывно связана с жизнью общества. И именно в этих связях, коллизиях и конфликтах, именно в этих взаимоотношениях человека и общества рождается тема художественного произведения, будь то полнометражная эпопея из нескольких фильмов или скромная документальная десятиминутная лента. Именно эти связи рождают темы подлинного произведения искусства. Когда же нет темы, когда у художника нет своего угла зрения на своего героя, своей гражданской, идейной позиции, то любые талантливые зарисовки даже человека яркого, самобытного не сложатся в нечто цельное и значительное, останутся экранными страницами рабочего дневника документалиста. А бывает иначе: тема задана, сама по себе важна, но не находит художественного воплощения, решена формально, без души.

В этой связи мне представляется необходимым и полезным разговор о двух фильмах Дальневосточной студии, на первый взгляд очень похожих, а на самом деле очень разных. Герой скромной десятиминутной ленты «Владимир Бердышев — первый парень на селе» — молодой парень, который на своем автофургоне колесит по городам и весям, а если быть точнее, то только по весям Сахалина, и в каждой деревне обеспечивает разноликий бытовой сервис. В одном дворе он пылесос починит, в другом семью щелкнет из фотоаппарата на крылечке, в третьем с девчат и женщин снимет мерку, чтобы следующим рейсом привезти им готовые платья. В своих хлопотах Бердышев так разнообразен и самозабвенно увлечен, что перестаешь различать, где кончаются его служебные обязанности и где начинается просто отзывчивость душевно щедрого и доброго человека. Ведь, разумеется, никакая инструкция не вменяет ему в обязанность остановиться у дома двух одиноких стариков и посудачить с ними о новостях. Но он делает это с такой же серьезностью и искренностью, с какой нагибается над коляской посмотреть на новорожденного. Его все здесь знают, рады-радешеньки угостить тарелкой борща или обсудить новый фасон. За внешней серьезностью его рассуждений, которые вместо дикторского текста сопровождают фильм, так и сквозит лукавство. И не поймешь, вроде натурально он вздыхает обмеряя женщин: «Ох, и трудная у нас работа». А потом простодушно признается: «Когда с ними пошутишь, недостатки платья скрадываются». Так и ездит по дорогам на своем фургоне Владимир Бердышев — свой парень, желанный гость в каждом селе За десять минут этот обаятельный человек то в лихо заломленной на затылок, то в сдвинутой на лоб кепке становится нашим старым добрым знакомым. На экране предстает самобытный народный характер, запоминающийся, яркий. На первый взгляд, фильм просто знакомит нас со слав-

ным парнем Владимиром Бердышевым. Но это не так. Я столь подробно остановился на этой картине потому, что она сквозь смех и шутки привлекает внимание зрителей к проблемам достаточно серьезным. В фильме есть тема, которую авторы ведут последовательно и отчетливо, показывая, какую огромную роль сегодня играет служба быта на селе в решении задачи сближения условий жизни в городе и в деревне. Но эта задача решается не «в лоб», а через колоритный человеческий характер. И потому перед нами не схема, а образный рассказ.

А вот вторая картина — «Мастер». Она тоже идет десять минут. Справедливости ради отмечу, что ее отличает многое из того, что является творческим достоянием студии: отличная операторская работа, хорошая песня, поэтичный строй композиции. В «Мастере» тоже есть своя, точно очерченная тема, имеющая сегодня заметное общественное звучание: наставничество. Герой фильма Виктор Пукас, мастер «Дальзавода», опекает и учит молодых рабочих. Но после просмотра фильма остается странное ощущение: впрямую продекларированная в тексте тема совершенно оторвана от набора эффективных художественных приемов, продемонстрированных в течение десяти минут на экране. Песенка о бригантине скорее была бы к месту в фильме о юных моряках, эффектные съемки сварки через защитные очки молодого рабочего ни разу не отзываются огоньком интереса к профессии в его собственных глазах, нет ни одного примера наставничества. Все приблизительно и неточно, когда задумаешься о смысле фильма, произнесенных в нем фраз. Сам Виктор Пукас, выглядящий на экране человеком немногословным и скромным, вдруг заявляет в микрофон: «Я считаю, что я счастлив». Чем? Жизнью? Работой? Наставничеством? Общением с молодыми? Понять нельзя. Как можно в короткой картине на людях, без какого-либо серьезного знакомства зрителя с героем заставлять его произносить такие сокровенные слова. Задумываясь над уроком этой картины, понимаешь, что, будучи неподготовленными к ее съемкам, документалисты решили «выложить» «козырные карты» наработанных приемов. Однако наброшенный на заданную схему эмоциональный флер не стал даже псевдонимом образного решения темы..

Сравнение этих двух фильмов убедительно показывает, что экранный рассказ о человеке не может существовать вне серьезной и значительной темы. Точно так же и тема, взятая сама по себе, не станет основой фильма, если не обретет своего выражения в конкретных человеческих характерах. Порой для этого нужно совсем немного. Скажем, в фильме «Из рода Улукиткана», посвященного истории одной эвенкийской семьи, мы видим, как молодая эвенкийская девушка в деревне, расположенной в центре вековой тайги, рисует иллюстрации... к «Гамлету». Не нужно никаких комментариев, когда видишь на экране глаза датского принца, устремленные на оленей у дома Улукиткана. Можно было произнести тысячи слов о возможности учиться, полученной эвенками, которым грозило вымирание, о высотах большой культуры, к которым они теперь приобщены, и т. д. и т. п. Все это с блеском заменяет один образ: принц Гамлет, созданный рукой юной художницы из рода Улукиткана. Это и есть то, что называется образной кинопублицистикой.

Смотришь фильмы о Владимире Бердышеве или эвенкийской художнице и ощущение жизни мощным током идет с экрана. А ведь документалисты рассказали нам о людях совсем не громких профессий. Но красота человеческая, образы наших современников запомнятся надолго. Большие и малые дороги в жизни — это понятия, определяемые масштабом личности, а не шириной дорожного полотна.

Правда, есть у нас в крае одна дорога, которая действительно сразу же привле-

кает всеобщее внимание. С особым и понятным интересом читаю и смотрю все, что связано со строительством Байкало-Амурской магистрали. Пройдет она и по территории нашего края, потому мы считаем ее своей стройкой, отдаем ей свои лучшие кадры, технику, материалы, радушно встречаем посланцев других республик страны, приезжающих строить БАМ. Сегодня магистраль не на словах, а на деле — всенародная стройка. Нужно сказать, что вместе со всем народом огромным энтузиазмом охвачены и кинодокументалисты. Летопись стройки ведется буквально с первого дня. Увлеченно снимают БАМ и дальневосточники. Когда смотришь на экран, то нельзя не отметить, что уже сейчас за сравнительно короткий период сделано очень много. Вот перед нами украинский отряд впервые высаживается в Ургал на место будущего города и крупного железнодорожного узла. Все надо начинать, что называется, с нуля. Это фильм «Новоселье». А в спецвыпуске «Первый год Ургала» мы встречаемся с теми же героями, но уже перебравшимися в теплые дома, построенные собственными руками. И детей уже многие привезли. А раз дети появились — это верный признак, что люди приехали сюда не временно, а надолго. Ставишь эти два фильма рядом — и перед глазами движение стройки, ее темп, ритм. Трудно переоценить значение кинолетописи и для нас, и для зрителей того фильма, который еще предстоит создать из пленки, снятой в течение всего строительства.

Съемки на БАМе познакомили нас с пионерами стройки, напомнили имена старожилов, причастных к истории магистрали еще с тридцатых годов. Ведь это документалисты Хабаровска сумели разыскать уникальный фильм 1945 года «Путь к океану», запечатлевший строительство самого восточного крыла БАМа — Комсомольск-на-Амуре — Советская Гавань. Сегодня этим кадрам нет цены. Впервые в фильме именно Дальневосточной студии «Мы строим БАМ» появился проектировщик Александр Алексеевич Побожий, с именем которого связана история строительства железных дорог на Дальнем Востоке. Так что начало кинолетописи положено, можно сказать, хорошее, добротное начало.

Но вся кинохроника, снимаемая сегодня на БАМе, в том числе и наша, дает основание сделать определенные выводы. Первый, быть может, не самый важный. Создается ощущение, что документалисты частенько припаздывают к событию. Чаще снимают не само событие, а рассказы о нем. Вот и наши хроникеры, прямо скажем, не успели показать героический труд военных строителей во время сильнейшего наводнения, когда те сумели спасти и человеческие жизни и строящийся мост. В фильм «На восточном направлении» вошли лишь фотографии об этом событии. Операторы кинохроники должны более чутко держать руку на пульсе жизни. Мы только что высадили первый десант на строительство электростанции на реке Бурея. К сожалению, этот миг не был запечатлен. А ведь когда после длительного кинонаблюдения появится фильм о строительстве этой ГЭС, как будет не хватать этих нескольких кадров! Можно ли в этой связи не вспомнить уникальные кадры украинских документалистов, которые в фильме «Путь к тоннелю» о тоннельщиках БАМа сумели запечатлеть, как, треснув, проломился под трактором байкальский лед. Оператор успел снять, как уходит в толщу воды машина, как мужественный водитель вынырнул из ледяной воды и выбрался на берег. Теперь эти кадры бесценны, как свидетельство, что строительство дороги идет в таких природных условиях, когда от каждого требуется готовность к подвигу. Оценим и профессиональный подвиг оператора, запечатлевшего этот эпизод для кинолетописи стройки.

Хочу поделиться еще одним соображением, рожденным просмотренными фильмами и журналами о БАМе. Надо продол-

жать пропагандировать высокую романтику этой беспримерной стройки, показывать здесь становление характеров, возмужание молодежи Но в то же время пора переходить и к решению на экране других задач. Показать стройку как одну из страниц истории страны, истории освоения Сибири, задуматься над проблемами «БАМ и охрана природы», «БАМ и проблема коренных жителей этих мест». Такой подход обогатит кинолетопись строительства магистрали, сделает ее действительно глубокой, полной, объемной Современной! Мы хотим видеть, как крепнет здесь дружба посланцев всех республик страны, хотим видеть огромную заботу партии и правительства о тех, кто откликнулся на призыв строить дорогу века. Я думаю, не стоит уходить и от сложностей стройки. Ведь она — это не столько песни у костра, а и трудная работа. И пусть экран донесет до нас подлинную жизнь стройки. Мы хотим видеть будни и праздники строительства. Потому что без поэзии буден, не бывает праздников.

Я думаю, в этом смысле более эффективно следует использовать и киножурналы. Их оперативность может сослужить добрую службу. Хочу согласиться с заместителем председателя Госкино РСФСР Г. Нифонтовым, который на страницах «Искусства кино» говорил о значении журналов для пропаганды социалистического соревнования, повышении его результативности. А разве не стоит посвятить несколько сюжетов в киножурнале особой заботе партии и правительства о бамовцах? Да и не только о них, а и обо всех дальневосточниках. Многие социальные меры, осуществленные в девятой пятилетке, начинались в нашем регионе. В десятой пятилетке будут введены надбавки к заработной плате за работу на Дальнем Востоке. Это — свидетельство уважения государства к тем людям, которые здесь работают, стремление значительно поднять здесь жизненный уровень. Значение этих мер трудно переоценить. Они серьезно помогут нам в закреплении кадров. Наверное, и этих вопросов следовало бы коснуться в той будущей картине о новом дальневосточнике, с которого я начал статью. Но и в киножурналах эта тема должна найти отражение.

А, с другой стороны, экранную периодику можно использовать для более эффективной помощи строителям БАМа. В разговоре о средствах массовой информации и пропаганды партия подчеркнула на съезде, что будет строго поправлять тех, кто не умеет «прислушиваться к критике и делать из нее правильные выводы» Как же в этой связи не воспользоваться возможностями киножурналов для острых критических репортажей, микрофельетонов, направленных против тех, кто осложняет ритмическую работу стройки? Нет, не следует пренебрегать такой эмоциональной и действенной экранной формой, как кинопериодика.

Разговор о Байкало-Амурской магистрали вызывает у меня воспоминания о временах, когда мы добирались в Москву поездом. Через всю страну идет экспресс «Россия», и, хотя он именуется экспрессом, мчать ему и мчать тысячи километров, а пассажирам любоваться тайгой, Байкалом, Уралом, Волгой. Я жалею, что вечный «цейтнот» не дает возможности хотя бы время от времени поехать в столицу по железной дороге. Уж слишком скрадывает самолет пространство... Человеческому глазу, как и объективу кинокамеры, требуются разнофокусные расстояния, чтобы как следует рассмотреть предмет. А уж если осмыслить что-либо требуется, то тем более не только с высоты надо все окинуть взглядом, но и поближе увидеть. И остановиться, подумать.

Леонид Ильич Брежнев сказал, что «на съезде, как и во всей партии, господствует творческий стиль работы...» Какие важные слова для художника! Осмыслить происходящее, посмотреть на нашу жизнь, на наше общество, на мир взволнованным взглядом современника. Творчески переплавить все в своем сердце. И представить на суд народу.

«От зари до зари»
«Мой друг — человек несерьезный»
«Семья Ивановых»
«Девятая высота»
«Белый медведь»

Н. Суменов

Один день и вся жизнь

«От зари до зари»
Сценарий Л. Чумичева Г. Егиазарова. Постановка Г. Егиазарова. Операторы П. Сатуновский, В. Шувалов. Художник А. Фрейдин. Композитор В. Левашов. Звукооператор В. Алексеева. «Мосфильм», 1975.

У каждого фильма своя судьба, и «творить» ее суждено зрителю. Сейчас, когда фильм «От зари до зари» прошел по экранам, можно сказать, что судьба этой картины сложилась удачно. И это не случайно. История бывшего фронтовика, ныне механика зернотока Федора Рожнова, получившего в разгар страды от своих друзей-однополчан приглашение в город на встречу и опоздавшего на нее из-за своего беспокойного, рачительного характера, не может не трогать и не волновать. Мне доводилось видеть, как переживал зрительный зал, наблюдая за одиссеей Рожнова, как увлажнялись глаза, когда все-таки встретились на экране боевые друзья, как живо реагировали зрители на комедийные ситуации. Видимо, фильм затронул что-то важное в душе многих людей, и они ответили авторам своим вниманием и сочувствием.

В восьмой книжке журнала «Искусство кино» за 1973 год был опубликован литературный сценарий Л. Чумичева «Три четверга», отмеченный призом на Всесоюзном конкурсе сценариев. Уже в этой бесспорно самобытной работе молодого свердловского автора был найден неповторимый человеческий характер, который привлек режиссера Г. Егиазарова, характер, давший толчок актерскому таланту Николая Пастухова, характер достоверный, узнаваемый, удивительно живой, характер человека, которому до всего есть дело, живущего интересами других, общительного или, как принято сейчас говорить, на редкость коммуникабельного, человека фронтовой закалки.

При создании фильма авторы — сценарист Л. Чумичев и режиссер Г. Егиазаров — отказались от новеллистического, дробного принципа композиции, выстраивая материал, они стремились придать ему драматургическую цельность и завершенность. Но главное — изменился подход к герою. Отталкиваясь от исконно народного характера Рожнова, заявленного в сценарии, авторы углубляли и развивали лучшие его черты, усиливали поэтическую доминанту характера, делали его умнее, тоньше, душевно богаче. Укрупнялся образ главного героя — рос масштаб всей картины в целом. Следует заметить, что сценарный образ легко и без видимого сопротивления поддавался такой перековке, потому что все это было заложено, угадывалось в характере, созданном драматургом.

Вот, например, небольшая, но, на мой взгляд, характерная деталь. В авторских ремарках герой часто говорит зло, сердито. В одном месте у него «дыхание от злости перехватило», в другом — «передразнил кого-то», там «зло сказал», тут «зло посмотрел». И это не потому, что герой в сценарии злой от природы — он добрый, но доброта у него внутри, спрятана глубоко. В фильме она обнажена, раскрыта людям. Рожнов — отнюдь не благостный, не добродушный человек, этакий Лука или Каратаев, его доб-

рота активна, действенна, это человек, в котором явственно отражаются нравственные основы нашего общества. Он хочет своим трудом приносить людям пользу и в этом видит свое жизненное предназначение.

Рожнов весь нацелен на добро. Достаточно посмотреть, как он старается понять другого человека, разобраться в нем. Во время своего короткого путешествия в город герой встречается с разными людьми — вот, например, бывший колхозник, кандидат в мастера по шахматам, спекулирующий на желании колхоза иметь свою спортивную звезду, или приятель его старшей дочери, человек вежливый, но глубоко равнодушный, или пижон в ресторане, к которому он собирается подсесть. Нам, зрителям, они понятны сразу же — авторы резко обнажают их внутреннюю сущность, прибегая порою почти к гротескным характеристикам. А вот Федор Васильевич, казалось бы, не догадывается, с кем имеет дело, пристает с вопросами, старается завязать знакомство. Неужели он не видит, не понимает? Да нет, видит, конечно, и разбирается в людях не хуже нас с вами, но не хочет доверять своему первому впечатлению, боится ошибиться, ведь ему хочется думать о людях хорошо. Он стремится всмотреться в каждого человека, узнать его, но когда понимает, что первое впечатление не обмануло и человек этот «порченый», расстраивается, огорчается.

«От зари до зари» — фильм о современности. Но в него «на равных» вошла военная тема. Наверное, режиссер Г. Егиазаров потому и «увидел» этот сценарий, что он давал возможность рассказать о великом фронтовом братстве, рассказать о человеке, который прошел самую страшную и великую войну на свете и теперь жизнь — и свою собственную и окружающих его людей — поверяет самой высокой меркой, истоки которой там, на войне. Война показана на экране несколько раз: сначала на экране телевизора мы видим хроникальные кадры — солдаты, поднимающиеся в атаку, пикирующие самолеты, рушащиеся здания. И хотя кадры эти возникают ненадолго, они фильму необходимы. Они придают событиям новый камертон, переводят фильм в иное эстетическое качество, расширяют его границы.

Не менее важны для идейного понимания картины и образа главного героя и игровые фронтовые эпизоды — ретроспекции, в которых Рожнов вспоминает свое боевое прошлое.

Они возникают не случайно — получена весточка от боевых друзей, нахлынули воспоминания. Под мерный стук колес смотрит он в окно — дорога, идущая вдоль опушки леса, почти такая же, как тогда, в сорок первом...

Одна из ретроспекций связана с погибшим другом Рожнова. Кадры неравного боя с прорвавшимися танками противника в этом фильме перекликаются с кадрами из другого фильма Г. Егиазарова «Горячий снег». Я вспомнил об этом не случайно, ведь среди горстки солдат, которые остались в живых после жесточайшей танковой атаки, там, под Сталинградом, мог быть и Федор Рожнов. Вот почему между «Горячим снегом» и картиной «От зари до зари», при всем их тематическом различии, существует определенная внутренняя связь — это разные фильмы о преемственности поколений, о неразрывной связи прошлого и настоящего.

Однако у ретроспекций в фильме есть и свой изъян. Они решены в ином стилистическом ключе, их события и герои показаны смутно, и оттого эти сцены лишены подлинного драматизма и выглядят, пожалуй, несколько иллюстративно: они «обыгрывают» военную биографию героя, ту самую, в которую мы уже поверили, всматриваясь в его характер.

Характер же героя, в исполнении Николая Пастухова, обнаруживает его связь с героями других произведений нашего искусства. Встреча с Федором Рожновым напомнит нам о фронтовике Иване, сыгранном Евге-

нием Леоновым в «Белорусском вокзале», или о старшине, которого Иван Лапиков играет в фильме «Они сражались за Родину». О героях, несущих в себе некое обобщающее начало — русский, советский солдат. Их всех объединяют те черты характера, сложившиеся в трудные военные годы, которые остаются определяющими и в мирное время. Сопричастность великому делу, которому они служат, гражданская ответственность за все, что происходит вокруг, гордость за свою страну и свой народ.

Федор Рожнов в мирные дни не совершает героических поступков (бросился, правда, закрывать лежащий на току хлеб от дождя, рискуя опоздать на встречу ветеранов войны, но многие бы на его месте поступили так же), не произносит громких слов, он может и ошибиться и вовремя не понять чего-то, но есть в нем надежность, крепость истинно народного характера. Он из того рода людей, рядом с которыми чувствуешь себя уверенно и спокойно.

Мы много говорим о положительном герое, о герое, способном увлечь зрительские сердца, и сокрушаемся, что не часто он появляется на экране. Но такого героя нельзя выдумать, изобрести, его надо «открыть» в самой действительности и художественно осмыслить. Федор Рожнов прежде всего потому оказался человеком значительным, что он найден на основных направлениях жизни, а не в ее закоулках, что характер этот дан на экране не столько в отдельных, пусть симпатичных и заслуживающих внимания частностях, сколько в главной своей сути.

Для актера Н. Пастухова, до этого снимавшегося во второстепенных, эпизодических ролях, Рожнов — первая, большая работа в кино. И говоря об удачах фильма, в первую очередь нельзя не сказать о создателе центрального образа.

Н. Пастухов — актер необыкновенно правдивый и достоверный. Вот он остается в кадре один и неторопливо, как бы про себя, начинает свой монолог со зрителем. Прием этот — достаточно условный и в кинематографе не самый выигрышный — требует от актера абсолютной веры в предлагаемые обстоятельства. Один неверный жест, одно неточно сказанное слово — и контакт со зрителем будет нарушен. Но Пастухову веришь, он убеждает нас правдой своего поведения в каждой сцене — на току, в поле, рядом с остановившимся трактором, который он выслушивает и выстукивает как больного. Актер органично чувствует себя в различных ситуациях, комедийных и драматических, при почти незаметной нюансировке его игра богата и насыщенна. За Рожновым интересно наблюдать именно потому, что мы почти осязаемо видим движение его души. Мы отождествляем себя с героем, начинаем смотреть на мир его глазами, оцениваем поступки окружающих людей его меркой. Во всем его характере есть основательность и надежность, которая отличает настоящего воина. Весь его облик вызывает устойчивое доверие к себе.

И тут хотелось бы сделать небольшое отступление. О фильме «От зари до зари» писали в нашей прессе достаточно много и в большинстве своем отмечались несомненные достоинства ленты, указывались и ее художественные просчеты. И не было бы нужды обращаться к этим рецензиям, если бы не одна из них, опубликованная во втором номере журнала «Советский экран» за 1976 год и вызвавшая несогласие с концепцией ее автора.

В статье говорится, что в этом фильме «трудно приходится» и «очень хорошему актеру» Николаю Пастухову и «очень хорошему человеку Федору Рожнову», «трудно приходится им обоим». Мотивируется это тем, что главного героя «очень настойчиво от зари до зари преследуют обязательные мотивы и апробированные ситуации» и «крутые фабульные виражи сценария», и «предумышленность зрительных и звуковых эффектов», которые подаются режиссером чересчур демонстративно и излишне картинно.

За этой негативной оценкой фильма неожиданно следует вывод, никак из предшест-

«От зари до зари». Рожнов — И. Пастухов

вующего анализа не вытекающий, — о том, что несмотря ни на что фильм заставляет не только поверить в героя, но даже полюбить его. Объяснением этому служит то, что на экране появился характер «застенчиво сильный, деликатно непреклонный в своем благородстве. Надежный во всех хитросплетениях жизни». С этим мнением трудно не согласиться. Но все дело, оказывается, только в актере Н. Пастухове, который «с заразительной симпатией к своему герою исполняет роль Федора Рожнова». Трудно согласиться с подобной системой доказательств, когда образ, созданный актером, противопоставляется остальным компонентам картины.

Конечно, «многое, очень многое может актер», но разве можно создать действительно глубокий и интересный художественный образ без добротной драматургической основы, без точного режиссерского решения, которому предстоит связать воедино все многочисленные художественные компоненты.

Правда характера не существует вне правды обстоятельств. И авторы стремились к документальности, подлинности, взяв достоверность в качестве эстетического принципа своей работы. Картину «От зари до зари» можно было снять и под Москвой, но съемочная группа отправилась в далекую экспедицию на Урал. Деревню снимали в колхозе под Свердловском, город — в Свердловске, Дом офицеров — в Доме офицеров. В фильме принимают участие подлинные ветераны войны, колхозники. Широко использованы фотографии военных лет, кадры кинохроники, наконец, благодаря телевизору, который все время смотрит шофер Мотя, в фильм вводятся документальные кадры сегодняшней жизни страны. В то же время режиссеру важно создать поэтический образ действительности. И он во многом подчиняет этому изобразительное решение фильма (операторы П. Сатуновский и В. Шувалов). Динамичная камера не только вовлекает зрителя в действие, делает его соучастником событий, но и с любовью воссоздает образ щедрого края, помогает нам увидеть неповторимое своеобразие уральской земли. Пейзаж

в фильме играет важную драматургическую роль, показывая красоту золотого хлебного поля, по которому величественно движутся комбайны, зелень леса или яркое голубое небо, авторы стремились передать тот любовный взгляд героя на свою Родину, показать, как любит Рожнов свой край, где он родился, жил, откуда ушел на фронт и возвратился израненный, где он трудится сейчас, воспитывая детей и внука.

Сочетание хроникальности и образности, субъективно окрашенной, всегда ставит режиссера перед специфическими трудностями. Документ легко может разрушить выстроенное произвольно, помешать ощущению целостности художественной системы картины. К сожалению, далеко не везде произошла точная стыковка материала хроникального и игрового. Иногда видны рабочие «швы», иногда на общем реальном фоне картины что-то выглядит несколько декоративным. Но в целом ощущения разностильности нет и, думается, потому, что и документальное и игровое начала фильма скрепляет убедительная правда характера героя.

Центральный эпизод ленты — в ресторане, где происходит встреча Рожнова с однополчанами.

Разумеется, режиссер стремится и эту сцену подчинить предложенному им стилевому единству, он и здесь верен принципам документализма — и потому привлекает к участию в эпизоде подлинных героев войны, свердловчан А. Свиридова, А. Щелканова, Героя Советского Союза Р. Акопяна. Это было испытанием характера героя «на правду» — и характер такое испытание с честью выдержал. Люди, согласившиеся принять участие в картине, ничего не играли — они просто сразу же приняли ее героя за своего и вели себя с ним так же естественно и просто, взволнованно и искренне, как будто в действительности встретили своего однополчанина после многих лет разлуки.

Сценарий, помещая своего героя в непривычные для него обстоятельства, как бы намеренно обнажал модель серьезной жизненной проблемы. Внешние обстоятельства оправдывали такое обострение: герой, опоздавший на встречу с однополчанами, оказывался в психологически сложном состоянии. Он уже настроился на волну воспоминаний, это для него торжественный, священный день. И в такой день особенно остро воспринимает он, что у собравшихся в ресторане людей свои дела и свои радости, что, в общем-то, вполне естественно, и не так-то легко выйти с ними на душевный разговор.

Здесь нельзя никого обвинять. Проще простого осудить «нечуткое поведение» участников этого эпизода, не расположенных к разговорам с человеком незнакомым. Но ведь это понятно — ресторан, каждый пришел сюда по своему поводу. И нет ничего особенно ужасного в «непочтительном» отношении к Федору людей, на его компанию вовсе не рассчитывавших.

Так — «по жизни».

Но в этой, «по жизни» вполне объяснимой ситуации фильм будит мысль о великой необходимости быть предельно бережными к нашим духовным ценностям — будь это фронтовая память, или память о друге, или память о славном прошлом. И мысль эта, обращенная ко всему зрительному залу, подводила к нравственным выводам не по дидактической прямой, а опосредованно, адресуясь к зрительской душевной отзывчивости. Мы-то, зрители, уже узнали героя, всмотрелись в его черты, такие, как казалось, обычные и ничем не примечательные. С помощью авторов мы постигли суть этого человека, мы научились быть внимательнее и этим отличались от экранных посетителей ресторана, для которых он по-прежнему «человек из толпы», такой же, как все. Авторы фильма не отрицали: конечно, такой же, как все. И все же настаивали на особом к нему внимании. На особом внимании к каждому.

И тут нет никакого противоречия — искусство учит нас быть мудрее, быть более чуткими к людям, к жизни.

Но особую истинность и связанную с этим

«От зари до зари»

сердечную доходчивость, отзывчивость эпизод в ресторане получил благодаря тому, что герой его — фронтовик. Человек, действительно олицетворяющий святую нашу память, ту, что всем нам необходима как высший критерий, как единый нравственный закон.

Иначе говоря, авторы апеллировали не столько к нашему разуму, сколько к сердцу. Они раскрывали перед нами душу фронтовика в такой святой для него миг, что герой становился близок и молодому зрителю, тому, которому, в первую очередь, по-видимому, и адресован фильм. Собственно, ведь и «Белорусский вокзал» был во многом о том же.

Правда, в сценарии не все было вполне убедительно в проведении этой темы. Многое требовало уточнения: равнодушие участников ключевого эпизода к Рожнову, его одиночество и растерянность подчеркивались, пожалуй, слишком напористо.

И правы были создатели фильма, внося здесь поправки, расставляя несколько иные акценты. Скажем, в пианисте ресторанного оркестра Савелии сценаристу явно не удалось убедительно реализовать свой замысел, показать, что за внешним цинизмом и равнодушием все же скрывается гражданское чувство, согретое памятью военных лет.

Режиссер ощутил необходимость убрать эту фальшивую ноту, и потому образ получил другую, более верную, на мой взгляд, окраску, хотя трансформация бесследно не прошла, «выпрямление» характера персонажа в чем-то и упростило его.

Но, может быть, не стоило в лице тех, кто не отвечает вниманием Рожнову, выводить отпетых пижонов, и здесь упомянутый рецензент прав — это ослабляет конфликт, несколько уводит в сторону от заявленной автором темы. Но сам эпизод в ресторане, являющийся идейно-эмоциональным центром фильма, звучит ярко и сильно. Проза и поэзия, юмор и патетика соседствуют здесь органично, и весь этот большой, по кинематографическим понятиям очень длинный, кусок смотрится на одном дыхании.

В сценарии Рожнов всем своим поведением и отношением к нему окружающих вызывал сочувствие, порой даже снисхождение, если не жалость.

У себя в деревне, на току или в поле, он чувствовал себя хозяином, держался уверенно и достойно, но, попав в город, в непривычные для себя обстоятельства, тушевался, то и дело попадал впросак, становился объектом глупых насмешек, выглядел человеком растерянным и довольно одиноким.

На экране мы воспринимаем его поведение с доброй улыбкой. И в самом деле, как ни старается Федор Васильевич не ударить лицом в грязь, сразу же видно, что в подобных местах ему приходилось бывать не часто. Поединок с сосисками в целлофане, которые Рожнов безуспешно пытается разрезать ножом — комедийная интермедия без слов. С улыбкой воспринимаются и неудачные попытки героя выйти на откровенный разговор, его стремление излить перед кем-нибудь свою душу Рожнову так хочется общения, ответного слова, сочувственного взгляда, он просто не может сидеть один и спокойно попивать свое пиво.

В активном стремлении зазвать на «огонек» нет и тени назойливости или, еще хуже, нахальства. А есть естественное и искреннее желание поделиться с другими тем, что сейчас переполняет его через край. И это отлично передает Н. Пастухов, нигде не делая своего героя комической фигурой, не давая повода смеяться над глубокими и чистыми порывами его души. Напротив, легкая комедийная интонация постепенно сменяется иной тональностью, появляются нотки драматические, подготавливающие зрителя к монологу Рожнова о войне.

Режиссер стремился найти те пути, которые позволили бы в рассказе о рядовом и неприметном человеке ясно рассмотреть общие закономерности нашей жизни, выявить принципиально важные черты советского характера.

Кульминацией этого главного эпизода фильма становится боевая песня, подхваченная всем рестораном.

Авторы ставят эту сцену темпераментно и любовно, свое волнение они передают и зрителям. Да и не может не волновать эта спонтанно возникшая общность людей совсем незнакомых, но единых в своей памяти, своем душевном настрое.

Правда, здесь фильм незаметно для себя начинает склоняться к «рождественской сказке» Но всем нам, полюбившим героя и ему сопереживающим, так неистово хочется, чтобы никто не ранил фронтовика Федора Рожнова непониманием, равнодушием, чтобы все кончилось хорошо. И потому мы с привычной легкостью принимаем тот «хэппи энд», что предлагают авторы фильма. Рожнов, разлучившийся было с фронтовыми друзьями, все же встречается с ними: они по счастливой случайности оказываются в соседнем зале ресторана. Он снова в той родной семье героев-фронтовиков, к встрече с которыми так стремился.

Но поездка в город и короткое свидание с фронтовыми друзьями имеют для Рожнова огромное значение — они дадут ему новый заряд энергии, заставят самого на многое посмотреть другими глазами. Эпизод возвращения решен в эмоционально-приподнятых, мажорных тонах. Рожнов бодрой, молодцеватой походкой проходит по деревне, и мы чувствуем, с какой радо-

стью возвращается этот человек к себе домой, на свою землю, где его ждут, где он необходим. Это все тот же знакомый нам Рожнов, но, приглядевшись, мы замечаем в нем что-то новое — то ли помолодел он, то ли задумал что-то... Начинается новый день, и наш герой входит в него обновленным, готовым снова к бою.

Мы надолго запомним его, его отношение к жизни, к людям, к памяти о военном прошлом. Он преподал нам урок высокой гражданственности, мудрости и доброты.

И в этом укрупнении характера — одно из определяющих достоинств фильма. Но это, конечно, не значит, что фильм безупречен, его недостатки и просчеты очевидны.

Наверное, фильм оказался бы значительнее, не попытайся он сгладить жизненные шероховатости, сложности проблемы, перевести разговор из сферы раздумий в сферу назидания и тем, по сути, выпрямить всегда не прямое, всегда сложное, подчиненное многим факторам движение жизни.

И долг критика, апеллирующего своим мнением и к авторам произведения и к самой широкой зрительской аудитории, разобраться во всем этом, разобраться спокойно, взыскательно и беспристрастно.

Н. Игнатьева

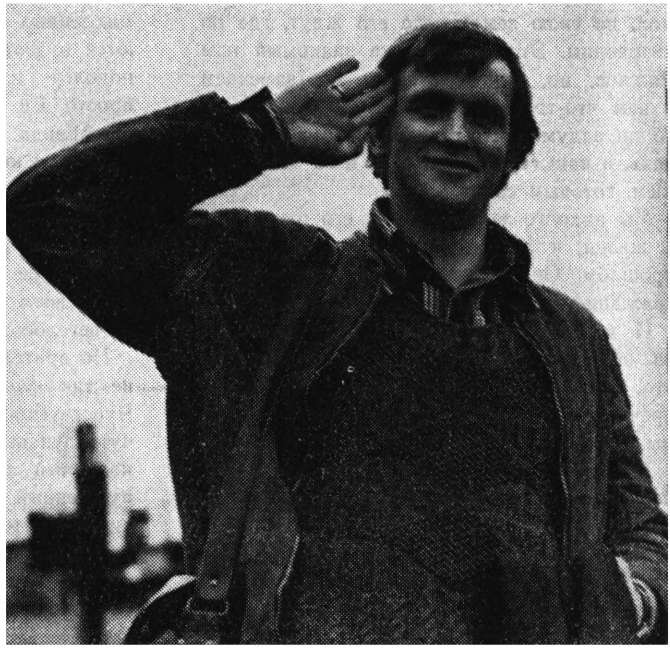
Серьезный несерьезный человек

«Мой друг — человек несерьезный»
Сценарий А. Горохова. Постановка Я. Стрейча. Оператор М. Звирбулис. Художник В. Шилдкнехт Композитор Л. Паул. Звукооператор Е Ольшанко. Рижская киностудия, 1975.

Встреча с героем фильма «Мой друг — человек несерьезный» происходит в первых же кадрах, уже в экспозиции картины. На первый взгляд, он вроде бы из тех легкомысленных парней, что не очень задумываются о завтрашнем дне, не задерживаются подолгу на одной работе, живут легко и просто. Во всяком случае, так воспринимает Арвида Ласманиса начальник отдела кадров, к которому тот приходит за увольнением. «Все ясно с тобой», — говорит начальник, перелистав трудовую книжку молодого рабочего, где стоит не одна отметка о перемене работы. И, наверное, укрепляется в своем мнении, услышав в ответ задорно-веселое: «Чао!»

Но зрителю в этот момент Арвид совсем не так ясен, как заводскому кадровику. Чувствуешь, что этот улыбчивый парень с чуть лукавым, насмешливым взглядом, раскованный в движениях и жестах, непринужденный в манере поведения, отнюдь не укладывается в однозначную характеристику. Сразу, с самого начала действия он интересен нам, и хорошо, что сценарист Александр Горохов и режиссер Ян Стрейч не спешат сами и не торопят исполнителя центральной роли Яна Паукштелло обнаружить определяющие черты, сущность своего героя. Это происходит постепенно, по мере знакомства с Арвидом Ласманисом, а значит, и по мере развития сюжета картины, который и есть не что иное, как история раскрытия его характера. Здесь, в эпизоде «отдел кадров», зрителю предлагается не столько завязка событий, сколько своего рода загадка человеческого характера, с которым впрямую связана проблема фильма. Какая? Не будем торопиться с формулировкой, вглядимся лучше в то, что происходит дальше на экране с героем картины.

А что, собственно, происходит? Арвид великолепно чувствует себя в обществе сыновей, этих маленьких, горазды на хитроумные проделки сорванцов. Он, пожалуй, даже с удовольствием выполняет малоприятные домашние обязанности и, кажется, ничуть не обескуражен и не угнетен тем, что жена работает, а ему, пока безработному, приходится играть как будто бы не



«Мой друг — человек несерьезный». Арвид Ласманис — Я. Паукштелло

предназначенную мужчине роль. Больше того: он не спешит с этой ролью расстаться. Нет, действительно, это человек несерьезный! Надо помочь ему наконец остепениться, научить его жить! Для этой цели прежде всего и привозит Миздра — тещa Арвида (Д. Ритенберг) своего друга юности и нынешнего «жениха» Эдгара. Торжественно въезжают во двор новенькие «Жигули», вынимаются подарки внукам, торт, бутылка «Столичной»... Но в небольшой, заставленной хозяйской мебелью (молодая семья снимает квартиру) комнате тесновато, и немного спустя все отправляются на машине к Эдгару, в один из пригородных районов.

Вот тут и начинают намечаться контуры конфликта, появляются первые очертания той нравственной проблемы, которая занимает авторов. Переход от скромного жилья Ласманисов к владениям Эдгара выстроен режиссером и снят оператором Миком Звирбулисом так, что и изобразительными деталями и общей атмосферой эпизодов создается ощущение разных жизненных полюсов, разного понимания благополучия и счастья. Своей зажиточностью, демонстрирующей процветание, дом Эдгара выглядит контрастом по отношению к квартире, где обитают Арвид и его жена Инта (Г. Мацулевич). Но там — жизнь, душевное тепло, внутренняя свобода, здесь — только холод выставленной напоказ обстановки, неживой блеск полов, негреющий свет люстры...

В фильме нет острого монтажного стыка, резко выявляющего противоположность этих двух жизненных миров. В намерения режиссуры не входит такое вот, «в лоб», противопоставление. Задача «пригвоздить» и «заклеймить» не привлекает создателей картины. Они отбрасывают этот несложный фельетонный ход и выбирают путь труднее,

но плодотворнее — путь, ведущий к анализу психологии героев. Правда, кое-где им не удается уйти от прямолинейности, избежать соблазна подчеркнутых, «на публику» акцентов, и тогда в кадре появляются такие излюбленные разоблачительные детали мещанского быта, как картина с намалеванными лебедями или деревянная скульптура орла. Но, как правило, кинокамера более тонка — она предпочитает стиль мягкий и ироничный, хотя порой приближается к манере сатирической. Но сейчас — в сценах у Эдгара — авторы не задаются целью дать острокритический портрет хозяина дома. Они начинают с объективного, непредвзятого исследования. Да, есть у Эдгара эта слабость — с в о й дом. Да, может быть, он чрезмерно печется о его модном интерьере, слишком педантичен в поддержании порядка — так, что не дом служит ему для отдыха и покоя, а он — дому. Однако здесь еще нет особого криминала, и можно снисходительно, с улыбкой отнестись к этому человеческому недостатку, что и делают авторы, с иронией показывая, какой важной, горделивой хозяйской походкой вышагивает Эдгар по бетонированной дорожке, ведущей в е г о дом. И Арвид, который отнюдь не чувствует зависти к благоустроенной жизни своего будущего родственника, которому чужд — мы пока скорей интуитивно понимаем это — дух приобретательства, не видит еще в Эдгаре своего крайнего антипода и поэтому пока еще не испытывает к нему откровенной неприязни. Размежевание произойдет позже, тогда, когда Эдгар — бригадир ремонтников — возьмет Арвида к себе в бригаду, а тот не захочет, не станет жить по ее неписаным законам.

В сфере производственной — не семейной — вспыхнет, получит начало конфликт между Арвидом и Эдгаром. Труд проявит их личностный мир. Однако это не значит, что фильм ограничивает свое конфликтное пространство лишь производственными отношениями людей, что только в этих пределах выявляются противоречия. Отношение к труду, и в этом, безусловно, сказывается особенность времени, станет той лакмусовой бумажкой, которая, может быть, с наибольшей яркостью проявит разность жизненных взглядов и человеческих качеств героев, но оно будет одним, хотя и главным звеном в рассматриваемой фильмом общей системе нравственных координат.

Как жить? Этот вопрос ставит картина и предлагает не абстрактные, нравоучительные ответы, а решения, связанные с конкретной человеческой судьбой, складывающейся, кстати, не так безоблачно, как предвещала белозубая улыбка героя.

Уже первые шаги Арвида в бригаде обнаруживают его принципиальные расхождения с бытующими там порядками и правами. Бригада — передовая, портрет бригадира висит на доске почета, но успех этот дутый, целиком достигнутый за счет обмана и демагогии. Громкие слова, высокие обязательства — только ширма, под прикрытием которой бригада «гонит» цифру, план, не заботясь о качестве. Арвид так работать не может. Столкнувшись с последствиями халтуры, он прямо заявляет начальнику участка о том, что работа своевременно не была сделана — она отмечена лишь на бумаге, а когда Эдгар от имени бригады обещает досрочно выполнить ответственное задание, подписать обязательство Арвид отказывается.

Этот производственный конфликт, отнюдь не умозрительный, но подтвержденный жизнью, более того, как показала практика, отражающий самые ее больные точки, заключает в себе, по сути, все ту же нравственную проблему отношения к делу, работы п о с о в е с т и, личной ответственности. Что толку, что у бригадира почетных грамот — девать некуда, получены они, эти грамоты, за мертвые проценты плана, тогда как к судьбе живого дела он равнодушен. Посмотрите, какие холодные глаза, какое бесстрастное выражение лица у Эдгара, когда он призывает членов бригады взять повышенные обязательства. Ведь он зара-

нее знает, что это пойдет в ущерб качеству, что только недобросовестный труд позволит сократить рабочие сроки. Но знает он и другое: за хорошими формальными показателями можно скрыть недостатки и недоделки. И пользуется этим. И наращивает славу передовика. А на уме совсем другое: свой дом, свое хозяйство. Здесь он будет выкладываться, все вылизывать, все доводить до полного ажура.

Вот теперь совсем не безобидной выглядит «слабость» Эдгара — забота о собственном доме. Теперь за этим встает целая жизненная философия, мещанская, мелкобуржуазная психология. И надо отдать должное фильму, и прежде всего актеру А. Михайлову, очень точному во всей партитуре роли, — пагубная сущность этой философии раскрывается с веской убедительностью.

Хотя по-прежнему режиссура не прибегает к обнаженным, публицистическим приемам, не предлагает, так сказать, в «чистом виде» столкновения идей. Стилистика фильма больше тяготеет к форме лирического рассказа, к непринужденной повествовательной интонации, недаром одним из методов работы над картиной была свободная импровизация, стремление максимально приблизить диалоги к характеру живой разговорной речи.

В этих художественных параметрах отлично чувствует себя Ян Паукштелло. Актер, если воспользоваться театральной терминологией, нигде не выходит к рампе, не становится в позу, он проживает предложенные фильмом ситуации точно в соответствии с индивидуальными особенностями характера своего героя. А они таковы, что в разных обстоятельствах Арвид не теряет душевного равновесия, не изменяет своей натуре, способной сохранять привычно легкую манеру поведения. Не это ли обманывает тех, кто не умеет вглядываться в характер поглубже, не оттого ли тянется за героем шлейф несерьезности?

«Мой друг — человек несерьезный». Инта — Г. Мацулевич, Арвид — Я. Паукштелло

Но ведь если подойти к сути вещей, то как раз Арвид Ласманис относится к ним серьезно. Именно потому и становится непримиримым противником Эдгара, его житейской политики. Меньше всего думающий о личной выгоде, чуждый меркантильным интересам, деляческой позиции бригадира Арвид противопоставляет иную — государственную.

Однако справедливость позиции еще не означает, что она тут же берет верх. Авторы не подбрасывают герою этот спасательный круг, который вынесет его из бурь житейского моря. Арвид должен пройти через испытания, а они ждут его не только на работе.

Сложно складываются взаимоотношения с бригадой: Арвида называют доносчиком. Начальник участка, не разобравшись, временно переводит парня на подсобные работы. То, что в руках оказывается не слесарный инструмент, а обычная метла, не смущает Арвида, он весело орудует ею. Куда труднее — наладить контакты с людьми.

Мысль эта — о непростых, нелегких человеческих связях будет возникать на протяжении картины не раз. Не в репликах, не в открытых диалогах, а в подтексте фильма, ненавязчиво и тактично, как бы под сурдинку. Пожалуй, только раз прозвучит она crescendo, с какой-то пронзительной грустью — в сценах загородной поездки бригады, когда шумной компанией, с женами, друзьями, сослуживцы расположатся на берегу реки. Даже здесь, на природе не сгладится неприязнь к Арвиду, к этому «инородцу», что позволил себе пойти против течения, нарушить привычный, сложившийся в бригаде уклад Первой почувствует это недружелюбие Инта. И Арвид, чтобы развеять ее тревогу, разрядить обстановку, решит устроить веселое представление: надевает парик, наклеивает усы, перекидывает через плечо, как старинный плащ, куртку — и уже звучат забавные куплеты... Но барьер отчуждения сломать не удается. Женщины с поджатыми губами смотрят недоверчиво и сердито, подвыпивших мужчин только раздражает непринужденность Арвида — они по-прежнему видят в нем «паршивую овцу», которая все стадо портит. Раздается громкий, неприличный свист... И тут не выдерживает даже Инта. «Клоун!» — плача, кричит она Арвиду.

А позже, дома, разразится скандал. Арвид забудет выполнить поручение Инты, придет с претензией подруга, у которой она брала на прокат кофточку и парик, и, может быть, впервые Инта упрекнет мужа за то, что он мало заботится о достатке семьи, скажет, не скрывая досады: «Посмотри, как люди живут!»

Нет, Арвид не станет спорить с женой, произносить тирады вроде «Не в деньгах счастье», объяснять и доказывать правоту своих жизненных принципов. Он не любитель громких слов. Он только удивленно посмотрит на жену, словно открывая в ней нечто неожиданное для себя, ответит спокойно, не повышая голоса: «Постой, постой... Ты думаешь, я не могу заработать? У тебя будет семь париков!» И вслед режиссер покажет Арвида крупным планом: герой в кадре дан как бы отстраненно, изолированно от среды — в минуты серьезного раздумья.

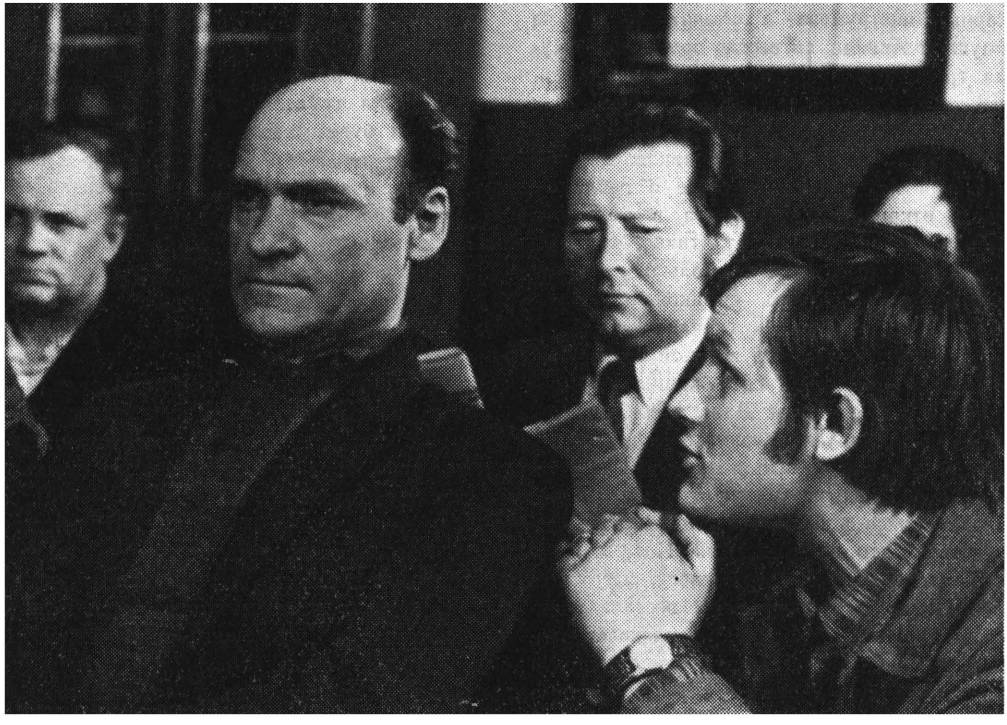
Подобный кадр появится в фильме еще раз — когда уходит из дома, переселяется к матери Инта. Снова в трудный момент, в момент определенного психологического потрясения режиссер оставляет Арвида один на один со зрительным залом, словно стараясь приобщить, приблизить нас к внутренним размышлениям, душевным движениям обдумывающего житье героя.

Приблизить, чтобы помочь понять: что это за характер, что лежит в его основе? В поисках ответа на эти вопросы фильм старается уйти с поверхности вглубь, избежать общих мест и шаблонов. Он настойчиво пробивается к главному — к духовному складу современного молодого человека, к качествам личности.

В том, что Арвид Ласманис — личность, человек с собственной позицией, мы уже успели убедиться. Но вот сумеет ли он устоять под натиском обстоятельств, не укатают ли сивку крутые горки? И хотя, кажется, по-прежнему не сходит с лица Арвида улыбка, все же испытываешь некоторое волнение, когда Арвид становится компаньоном «по халтурке» отнюдь не вызывающих доверие типов, когда он бережно расправляет и складывает в свое портмоне мятые трешки и пятерки. Не есть ли это уже отступление — дополнительные заработки на кладбище, да еще в обществе сомнительных партнеров?

Правда, можно понять Арвида, взявшегося доказать Инте, что если в ее понимании муж прежде всего добытчик, то заработать деньги он сумеет. Психологически фильм обосновывает этот поступок героя. Но вот нравственно... Не повлечет ли это за собой моральные потери? Тем более, что усилиями режиссуры остроумно и метко разоблачается циничная атмосфера наживы на чужом горе. И еще. Не слишком ли большая беда обрушивается на Ласманиса — неожиданная смерть старого скульптора, его доброго друга — для того, чтобы герой по-настоящему смог осознать всю неприглядность происходящего? Здесь что-то не додумано авторами, хотя сама сцена похорон художника снята выразительно, эмоционально и построена так, что сопрягается с глав-

«Мой друг — человек несерьезный». Эдгар — А. Михайлов, Арвид — Я. Паукштелло



ной темой картины, вызывает зрителя на размышление о смысле жизни, об ответственности перед ней.

Соучастие зрителя, его активное восприятие экранного содержания предопределено и самой атмосферой фильма — живой и поэтичной, непринужденной и подвижной. Авторская мысль не педалируется, не подается с заметным усердием, она возникает словно непроизвольно, с той легкостью и свободой, которая говорит о художественном освоении материала. И интонация фильма, то мажорная, то исполненная грусти, также подготавливает, настраивает на определенный лад, на нужную эмоциональную волну.

Конечно же, здесь слились воедино усилия режиссера, оператора, композитора, художника. В общем строе картины одинаково важны и приметный почерк операторской камеры, сумевшей не просто выразительно снять объекты, но создать образ обновляемой, находящейся в движении жизни (в панорамы дорог, стремительно бегущих поездов, новых городских кварталов органично вписывается Арвид Ласманис, человек современности), и четкие ритмы запоминающейся свежестью песенной темы музыки, рефреном сопровождающей действие фильма, и интересно оформленные художником интерьеры

Но, полагаю, неким творческим камертоном послужила талантливая и вдохновенная игра Я. Паукштелло Любопытно, что драматических сцен у актера, по сути, нет, образ в основном создается иными красками, хотя, как мы видели, драматические ситуации не раз возникают на пути героя. Взаимодействие событий и характера в фильме таково, что мы, зрители, хорошо понимая нелегкое положение героя и сопереживая ему, все же прежде всего уповаем на цельность и оптимизм этой натуры. Не подумайте, в Арвиде ничего нет от «бодрячка», в его поведении не чувствуется никакой самоуверенности, а вот уверенность — есть. Уверенность человека, убежденного в том, что только такая жизнь прекрасна, где торжествует честный труд, который в радость, и бескорыстная любовь.

Пусть тем, кто превыше всего ценит здравый смысл, во всем ищет личную выгоду, кто живет по законам вульгарного практицизма, кажется он несерьезным, «шутом гороховым». Арвид не променяет своего духовного богатства, своей внутренней свободы на их благополучие, скованное благопристойными условностями, ограниченное рамками узких интересов.

Они не понимают друг друга — Арвиды и Эдгары. Одни — того, зачем отказываться от собственной пользы, даже если извлекается она ценой очковтирательства, другие — наоборот, того, как можно пренебрегать пользой общего дела ради своей корысти. Одни, не задумываясь, протянут по трассе негодные ржавые трубы («Потом заменим, сейчас никто не спросит качества — завод должен работать»), для других — это ЧП из ряда вон выходящее событие, о котором надо незамедлительно бить тревогу. И дело тут не только в личной порядочности одних и в бесчестности других. Речь идет о расхождениях более глубоких — о социальной ответственности и безответственности. К этой демаркационной линии и приводит в итоге своих героев фильм. В этом — его общественная устремленность, его современность.

Рижской киностудии последнее время не очень везло с хорошими фильмами, особенно на современную тему. Картина «Мой друг — человек несерьезный» выходит к новой точке отсчета, к новым рубежам. Безусловно, не на пустом месте она возникла, а в русле того положительного опыта, тех плодотворных тенденций, которые столь ярко воплотились в таких произведениях, как, скажем, ленинградская «Премия», грузинский «Листопад», узбекский фильм «Ждем тебя, парень!» или мосфильмовский «Афоня».

...Арвид добивается перемен на стройке, возвращается к нему Инта. Но это не тра-

диционный «хэппи энд». Расставаясь с героями картины, уносишь с собой те чувства радости и печали, которые сопровождали тебя во время просмотра и которые были естественной реакцией на движение отраженной экраном жизни с ее счастливыми и горькими минутами...

Е. Громов

Оглянись в раздумье

«Семья Ивановых»
Сценарий Ю Нагибина. Постановка А. Салтыкова. Оператор В. Боганов. Художник С. Волков. Композитор А. Эшпай Звукооператор В Шмелькин. «Мосфильм», 1975.

Итак, фильм ждали и ждали от него многого И это понятно. Тема рабочего класса — главная для нашего кино. Тема неисчерпаемая, увлекательная, ответственная. Тема, в русле которой советское киноискусство одерживало и одерживает свои принципиальные победы. Такие фильмы, как «Премия», «Самый жаркий месяц», «Ксения, любимая жена Федора» (намеренно ограничиваю перечень, который можно длить и длить), обозначили совершенно новый поворот темы: знакомое предстало незнакомым, впервые увиденным, впервые открытым. Насквозь изученный, казалось бы, материк оказался сплошным «белым пятном», когда на экран ворвалась не «актуальная тема», но живая жизнь, бурлящая конфликтами, нерешенными проблемами.

Радовало и обнадеживало, что за рабочую тему взялись авторы «Председателя», талантливые мастера. Тот фильм обжигал: в страстях человеческих слышалось дыхание самой истории, характеры и события обретали глубину и эпичность. За творческим дуэтом А. Салтыков — Ю Нагибин «Председатель» прочно закрепил славу художников, умеющих увидеть глубинные корни явления, характера — увидеть и открыть их зрителю во всей диалектической сложности. Само название фильма — «Семья Ивановых» — говорило о том, что в этом фильме авторы выйдут на обобщение, попробуют создать образ рабочей семьи. Ведь недаром говорят, что на Ивановых вся Россия держится.

Мы помнили правда, что последние годы этого содружества были отмечены скорее полуудачами, чем удачами, — тем более хотелось, чтобы новая совместная работа Нагибина и Салтыкова вернула их на уровень первой. Хотелось, несмотря на то, что литературный сценарий Ю. Нагибина «Иван да Марья», опубликованный в альманахе «Киносценарии», мягко говоря, не слишком обнадеживал. Смущала его прямолинейность, заданность, небрежность литературной отделки Но все же думалось, что в процессе съемок, как это порой случается в кино, авторы сумеют вместе «дотянуть» литературный материал, компенсируют драматургические просчеты интересными режиссерскими решениями. На картину были приглашены известные актеры — Н. Мордюкова, Н Рыбников, А. Ларионова, А. Хвыля, О. Видов, Н. Еременко. Это тоже вселяло надежду на успех.

Фильм вышел на экран. Появились первые газетные рецензии — в «Труде», «Комсомольской правде», «Вечерней Москве», «Советской культуре», затем в «Правде». Большинство рецензентов в разной тональности практически писали об одном: фильм не удался.

Отмечаемые в статьях драматургические и режиссерские просчеты картины порою были столь разительно элементарны, что их, казалось мне, не могли допустить авторы «Председателя». Не так давно я прочел в журналах новые рассказы Ю. Нагибина. Они пленили знанием материала, живостью языка, глубоким психологизмом. Отличная проза! Признаюсь, на просмотр картины я шел с некоторым ожиданием: была все-таки

надежда на то, что почерк авторов «Председателя» в чем-то обязательно проявит себя

Но вот с экрана Иван Иванов — Н. Рыбников произносит одну из первых своих реплик. Он говорит по телефону с женой, рассказывающей ему о своем визите к врачу. «Алло, Иванов слушает. Маша, ты? Говори громче. Да, была в больнице? Что врач сказал? Так. Это правда или нет? Угу. А что прописал? Ну соль. Ну да. Люкс. Понятно, понятно. Ох, ты молодец у меня, мать, молодец. Большое тебе спасибо. Спасибо».

Сразу возникает ощущение какого-то недоверия. Мешает жаргонное словечко «люкс» — его странно слышать в устах пожилого рабочего человека, которому, судя по всему, уже за пятьдесят. Но больше мешает другое: то, как произносит это словцо сам герой. Без тени иронии, с которой порой пользуются сленгом люди старшего поколения, как бы подшучивая над собой и своим возрастом. Нет, тут все на полном серьезе! И потому весь короткий диалог Иванова с телефонной трубкой сразу лишается психологической достоверности. Но, может быть, я излишне придирчив? Смотрю дальше. Эпизод в пивной. За столиком Иванов с друзьями. К ним подходит выпивший Голошубов.

Иванов. Привет.

Голошубов. Не желаете? (*Он предлагает водку.*)

Запрягаев. Нет, с пивом не мешаем. А ты уже?

Голошубов. Э, принял помаленьку.

Запрягаев. Смотри, Игнат, сядешь ты в лужу со своими обязательствами.

Голошубов. А ведомо ли вам?

Иванов. Ну что?

Голошубов. Что в Чехословакии, например, пиво давали прямо в цехах.

Запрягаев. Ну да, давали.

Иванов. Врут.

Голошубов. Перестали давать — резко упала производительность труда.

Иванов. А, значит, ты для плана стараешься. Точно.

Голошубов. А ты вообще помолчи, перестраховщик...

Иванов. Ну, знаете что? Вот верно говорят, где водка, там конец всему. Это — хорошему настроению, разговору, дружбе. Извините, я должен идти.

Все вроде правильно. И тем не менее, снова рождается чувство неловкости — оттенки в речи и поведении героев смазаны, нарушены. Простота этих рабочих людей в такой подаче, на таком лексическом и интонационном уровне выглядит простоватостью, если не примитивизмом. К тому же в компанейском, свойском разговоре Запрягаев и Иванов выступают с откровенно воспитательными тирадами, почерпнутыми из противоалкогольных плакатов... Да и сам Иванов, в чем мы убедимся вскоре, отнюдь не считает, что водка всегда кладет конец хорошему настроению. Непрочь он выпить и стаканчик коньяка «под разговор» со свояком — генералом. Так что же получается? Своему брату рабочему Иванов мораль читает, как говорится, в лучших традициях. А в домашнем кругу да на берегу реки он готов чокнуться за дружбу, за лад в семье более крепкими напитками, чем пиво...

Но оставим на время главного героя. Обратимся к его дочери Люде (О. Прохорова). Одаренная девушка, она поет в заводской самодеятельности:

Я на танцы пришла,
Но здесь тебя не нашла.
Все танцуют вокруг, где же ты,
Милый друг, нет тебя, нет
Я давно здесь стою, жду тебя.
Сколько ребят, сколько рядом ребят
Мой рукав теребят,
Гимны любви все звучат и звучат.
Танцуют все — все вокруг
Каблучками стучат.

Пошлость этих куплетов (слова М. Ножкина) и ординарность мелодии, хотя ее автором является талантливый композитор А. Эшпай, поразительно очевидны, но режиссеру песенка настолько понравилась,

«Семья Ивановых». Марья Петровна — Н. Мордюкова, Иван Иванович — Н. Рыбников

что она лейтмотивом проходит через фильм.

Люда репетирует на парковой эстраде — ансамбль готовится к гастрольной поездке за рубеж. Ее пение слушает некий «хиппарь» в красной рубашке. Парню что-то не понравилось в Людином исполнении. (Тут его понять можно — песня ужасна, а исполнение не многим лучше.) Он подошел к электрощиту и выдернул розетку. Микрофон перестал работать. Ребята из ансамбля бросаются на парня, завязывается драка. Люда сначала безучастно взирает на дерущихся, потом ввязывается в бой, но на стороне слабого. Она лихо размахивает гитарой. Ребята покидают поле битвы. Люда ждет, когда странник по имени Леша (Н. Еременко) приведет себя в порядок.

Л ю д а. Что ты там делал?

Л е ш а. Там?

Л ю д а. Угу.

Л е ш а. Спал. А перед этим обедал.

Л ю д а. Силен обед.

Л е ш а. Читала книгу о голодании?

Л ю д а. Нет.

Л е ш а. Оказывается, самое полезное ничего не жрать...

Постепенно диалог, претендующий, как видим, на оригинальность, сугубую современность, приобретает все более лирический характер. Люда просит Лешу рассказать о себе.

Л е ш а. Давай лучше помолчим. Люди гибнут в словах. Знаешь, откуда все напасти?

Л ю д а. Откуда?

Л е ш а. Мы разучились слушать музыку сфер.

Л ю д а. Правда.

Л е ш а. Только шумим, галдим, суетимся, гоношимся.

Видимо, потрясенная оригинальностью лешиных суждений, девушка ведет его к себе домой. Он с некоторым беспокойством спрашивает, не выгонят ли его ее родители.

Л ю д а. Ну что ты, они у меня отличные старики, не какие-нибудь мещане.

Л е ш а. Ну, мещанство, оно везде пролезет.

Л ю д а. Но уж только не в нашу семью, не в рабочую, они все поймут, вот увидишь.

Дом семьи Ивановых. Люди, как видно, традиционной складки, они не хотят жить в

стандартных коробках. У них свой, весьма капитальный, деревянный дом, правда, без современных удобств. Ну, а слоники на комоде — этот символ мещанства — в данном случае они, видимо, вызов, полемика, намек на то, что этот опознавательный знак потерял свою силу. В доме со слониками живут люди, открыто противостоящие мещанству во всех его проявлениях.

Марья Петровна. У нас несчастье.

Иванов. Значит, ты врала по телефону?

Марья Петровна. Да нет, со мной все в порядке. Людка жениха привела.

Иванов. Да брось ты.

Марья Петровна. Да вот тебе крест!

Иванов Ну, поделись.

Марья Петровна. Да он это... как его... э... волосан.

Короче, Иван Иванович и Марья Петровна принимают как должное решение дочери выйти замуж, только их чуточку волнует избыточная волосатость жениха. Впрочем, они понимают, что это мелочь: был бы человек хороший

К ночи молодые устраиваются в Людиной комнате. Леша замечает: «Классный у тебя папаша». «Ты тоже классный», — говорит Люда.

В литературном сценарии молодые люди, оставшись наедине, засмущались, и Леша, скромно вздыхая, ложился спать на полу. В фильме эти подробности опущены, и они действительно не существенны. Существенно иное — общая мотивировка ситуации, вернее, полное ее отсутствие.

Нет, нет, боже упаси, никто не собирается оспаривать возможность любви с первого взгляда. Но как бы ни была эмоциональна Люда, эта артистичная натура, как бы ни были широки во взглядах ее мама и папа — представители современного рабочего класса, трудно все-таки поверить в ситуацию, когда после трех часов, проведенных вместе, девушка становится женой едва знакомого ей человека, а ее родители, которых нам представляют как житейски мудрых, многоопытных людей, даже не пытаются ее остановить: подумай, мол, дочка, разберись в себе и в нем. Леша-то простонапросто бродяга, личность без определенных занятий. Ну, допустим, Люда по неопытности не понимает, как пошлы его сентенции относительно «музыки сфер» и т. д. Но Марья-то Петровна все-таки куда смотрит? Что — хочет быть «с веком наравне»? Современно мыслит? Да ведь она же мать! И с этой точки зрения ее позицию можно объяснить только полнейшим равнодушием к судьбе дочери.

Разумеется, художник имеет право на поэтические допуски, на нарушение бытового правдоподобия. Но не в рамках бытовой драмы! И где же то «во имя», ради коего надо было бы жертвовать здравым смыслом и житейской логикой? Понятно, впрочем, намерение авторов: они хотели показать, что настоящий рабочий человек совершенно чужд мещанству с его осторожностью и практицизмом. Но, предположим, Иван Иванович и Марья Петровна уговорят дочь повременить со своим решением, чтобы ближе узнать своего избранника, — что же, такой поступок автоматически включит их в круг мещанства?

Подобного рода полемических перехлестов в фильме много. Но беда в том, что они воспринимаются отнюдь не как полемика авторов с устоявшимися киноштампами или штампами мышления, — это направление замысла едва угадывается, — зато налицо мелкие и крупные несообразности, которыми фильм буквально перенасыщен.

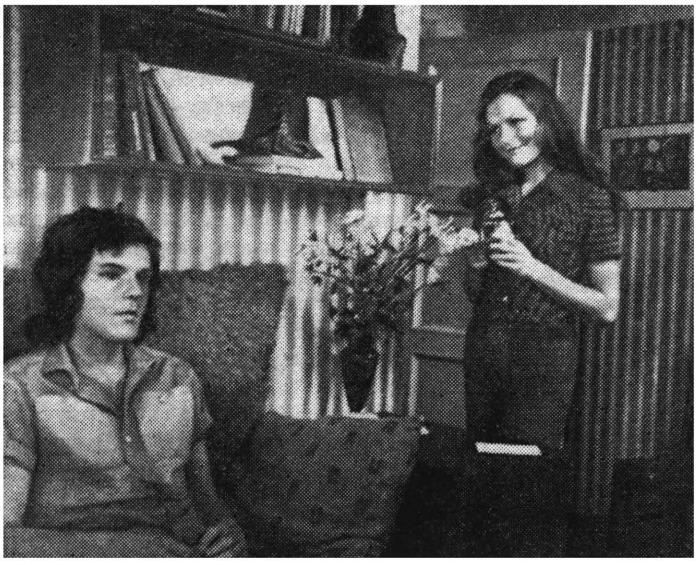
У Марьи Петровны обнаруживают рак. Она уговаривает врача разрешить ей перед операцией поездку в Болгарию. Тот соглашается (заметим в скобках, что этого врача надо тут же гнать со службы: южное солнце — это всем известно — губительно для онкологических больных, да к тому же в таких случаях медлить с операцией категорически не рекомендуется). Возможно, авторы — профаны в медицине. Но тогда как объяснить такой эпизод?

Чета Ивановых на Солнечном берегу.

Марья Петровна флиртует с каким-то немцем, убедившись, что он из ГДР. Иван Иванович плавает, катается на водных лыжах. (Кстати, когда он купался дома, в родной реке, мы видели, что у него на теле глубокий шрам. В болгарских кадрах он уже без шрама.) Вот Ивановы в компании советских туристов с молодецкой песней отправляются на катере на морскую прогулку. И вдруг из пучины морской раздается голос... Люды. Выясняется, что она приехала в Болгарию с самодеятельным ансамблем, и, купаясь в море, случайно увидела родителей Не правда ли, поразительное совпадение?

А вот другая сцена. После тяжелой операции Марья Петровна беседует по душам с мужем. Идет исповедальный разговор. Внезапно ей становится плохо. Иван Иванович бросается к окну, долго его открывает и оглашает окрестности нечеловеческим криком, переходящим.. в заводской гудок. Тут я окончательно убеждаюсь, что моя догадка относительно символичности этой сцены справедлива. Еще когда Иван Иванович выздоравливал после ожогов, полученных в результате аварии доменной печи, в больничной палате меж рабочими шел разговор о том, что пора, давно пора вернуть эту традицию: заводской гудок должен быть непременно! И вот он возрожден, этот обычай. Заводской гудок звучит в ту драматическую минуту, когда не стало Марьи Петровны. Звучит как реквием и как гимн. Жизнь продолжается! Так вот почему, продолжаю я развивать свои предположения, Иван Иванович не побежал за врачом, когда жене стало совсем худо. Как и в истории с людиным замужеством, режиссер решил пренебречь бытовым правдоподобием, житейской логикой, дабы вывести эпизод в поэтический, торжественный, обобщенный ряд. Овдовевший Иванов, однолюб и романтик в душе, стоит у больничного окна. Перед ним неоглядная панорама завода, с которым связана вся его жизнь... Марья Петровна вдруг открывает глаза: «Ах, вернулась я. Не могу бросить тебя, отец»...

Но здесь я уже не ищу ни объяснений, ни мотивировок. Воскресение героини — то ли



«Семья Ивановых». Леша — Н. Еременко, Люда — О. Прохорова

это символика, то ли правда жизни — я запутался. Могу сказать только одно: мне не ясно, ради чего художники отступают от жизненной правды, ради чего насилуют элементарный сюжет, пытаясь извлечь из него обобщения едва ли не эпического охвата. Я уже не говорю о том, что такой посыл не соответствует общему стилю постановки (оператор В. Боганов, художник С. Волков), который можно назвать стилем оптической достоверности. Многие эпизоды снимаются на натуре, так сказать, в естественном интерьере самой жизни. Но фотография, хотя она представляет собой сколок действительности, далеко не всегда является произведением искусства. Это хрестоматийное замечание неловко адресовать таким опытным кинематографистам, как Нагибин и Салтыков, но факт остается фактом: фильм до конца «выдержан» в стиле безвкусной цветной фотографии. Впрочем, напрасно искать какие-то связи изобразительного решения с идейным замыслом картины. Единственная сила, которая «держит» фильм, это воля драматурга и режиссера, как правило, не подкрепленная ни логикой жизни, ни логикой искусства. Я уже приводил примеры фальшивых сюжетных конструкций. Одна накладывается на другую, и постепенно перестаешь чему-нибудь удивляться: все оказывается возможным в этом лучшем из киномиров. Непутевый Леша моментально перевоспитывается. У него обнаруживается масса замечательных достоинств. Он быстро становится классным рабочим, к тому же он еще и прекрасный хоккеист. И философско-этические раздумья ему не чужды Вот его разговор с приятелем Алексашиным в заводском цеху:

Леша. В чем по-твоему смысл жизни?

Алексашин. Ха... А есть у нее смысл?

Леша. Должен быть.

Алексашин. Ну, это, как ее, в самой жизни и есть.

Приятели выходят из цеха.

Леша. А ты что, конкретнее не можешь сказать?

Алексашин. Жить, делать, а не портками трясти.

Леша. Что делать?..

Алексашин. Ты не знаешь? Работать, учиться, девочек целовать... А самое лучшее, дорогу на колеса накручивать.

Леша. Ну, а дальше что? Э! Дальше что?

Алексашин. А... хе, дальше! А дальше жениться надо, чтобы сын был. Чтоб ты ему мог передать все, что сам не успел.

Леша Ну, в общем, картина у тебя цельная получается. Только вот чего-то не хватает...

Алексашин. Дубина ты. Чего улыбаешься? В том-то и есть прогресс. Цель надо иметь, понимаешь? А то вот иначе так всю жизнь на одном месте пробуксуешь. Так. Ты в душевую?

Леша. Нет, я уже помылся. Слушай, Алексашин, я хочу у тебя спросить. Ты говоришь, цель, ну это, значит, надо прожить жизнь человеком, прожить, а не прокоптить.

Алексашин. Ха...

Леша. Так

Алексашин. Считаю, надо быть человеком.

Леша. Нет, нет. Я не об этом спрашиваю. Вот ты сейчас куда идешь?

Алексашин. Я ж тебе сказал. В душевую.

Леша. Ну что ты дурака валяешь, я ж тебя серьезно спрашиваю.

Алексашин. Цель. вот, вот.

Леша Цель?

Алексашин. Моя цель! А если этого не понимаешь, пеняй сам на себя.

Леша. Ну, ясно.

Эпизод, разумеется, вопреки воле авторов, выглядит пародией на серьезный разговор о смысле жизни. Легкий налет иронии, который не чужд фильму в целом, в иных случаях смягчает, тушует выспренность диалогов и неестественность ситуаций. Юмор, конечно же, спасительный прием, но все-таки не универсальный. И из-под этого прикрытия банальность размышлений

«Семья Ивановых». Алексашин — А. Крыченков, Леша — Н. Еременко

героев о жизни вылезает неумолимо, словно шило из мешка.

Герой, ранее представленный нам как нестандартно мыслящий юноша, который ушел от родителей, потому что они пичкали его прописными истинами, теперь, словно откровение, выслушивает пошловатые сентенции своего приятеля Жизненная «философия», развиваемая Алексашиным, в сущности, убога, узка, ограниченна. Хорошо работай, женись, покупай машину. Типично потребительский взгляд на жизнь!

Помимо авторских намерений, их положительные герои выглядят на экране одномерными и легковесными.

Генерал Чистохвалов (А. Хвыля) — отец Леши. Боевой командир, заслуженный военачальник. Человек умный, добрый, отзывчивый — во всяком случае, так думает о нем его жена (А. Ларионова). Ну, не получается у него душевный контакт с сыном. Бывает. Наверное, оба виноваты. Лёша, как мы убедились, не сахар. При ближайшем же знакомстве с Чистохваловым обнаруживается, однако, что он не понимает самых элементарных основ нашей жизни: его кругозор мещански узок. Послушать его, так он чуть ли не позором считает, что его сын стал рабочим. Иван Иванович резко спорит с генералом. Здесь Иванов задевает острую проблему, заявляя, что «не надо нам новую знать создавать». Ему не нравится, когда его называют «знатный рабочий»: «никакой я не знатный, я рабочий, сын рабочего, внук мастерового. Ивановы от века сталь варили и к знати не причастны. Теперь я понимаю Лешку, зачикался ты со своею славою. Ты сам кто такой есть? Сын коровьего пастуха, понимаешь? Рабоче-крестьянский генерал». Мы с нетерпением ждем развития диалога — наконец-то в фильме возник хоть какой-то конфликт. Напрасные ожидания! Вмиг переубежденный генерал пристыженно молчит, а Иван Иванович бросается догонять Лешу, чтобы просить у него прощения: незадолго до объяснения с Чистохваловым Иванов дал Леше пощечину, чтобы неповадно было грубить отцу. Ну, а когда разобрался, кто прав, кто виноват, Леши и след простыл...

Не веришь ни мгновенному перевоспитанию Чистохвалова, ни филиппикам Иванова. Ведь был другой эпизод, когда на рыбалке

за бутылкой коньяка герои беседовали о фронтовых наградах. Узнали, что Иванов воевал в пехоте, получил «две Славы, к звездочке представили, да замотали». Последним фактом генерал возмущен до предела. Он обещает поднять все архивы, но дойти до правды. Иванов скромно возражает: «Да зачем такое беспокойство, знал бы, молчал».

Чистохвалов. Каждый солдат должен получить все, что ему положено.

Иванов. Да какой я солдат! Да и хватит с меня: два Ленина, Трудовой, «Знак Почета», хватит.

Чистохвалов. Ну, это все на левую сторону, а на правой пусто.

Иванов. А я гвардейский значок навинчу.

Вот уж уничижение паче гордости! Авторы словно не чувствуют, что, желая как можно выше поднять героя в глазах зрителя, они заставляют его позировать. Точно так же позирует Чистохвалов: камера любуется его наградами, его «генеральской» осанкой, когда ему на вокзале «организуют» сверхторжественную встречу. А между тем он приехал по частному делу — на свадьбу сына.

Перечислением наград и заслуг не заменишь в искусстве психологический анализ образов. Положительные качества героев декларируются в фильме, но чисто иллюстративно раскрываются (если раскрываются вообще) в их поступках и высказываниях. Как известно, характер неотделим от обстоятельств, в них он проявляется. Но обстоятельства в картине большею частью ложные, надуманные. Персонажи любой драмы могут полно выявить себя лишь в конфликтной ситуации — истина тоже общеизвестная. Как уже отмечалось, конфликты разрешаются в картине «Семья Ивановых» без каких-либо душевных затрат со стороны героев — мановением всемогущей руки режиссера. С самого начала в фильме поселяется атмосфера благодушия, самодовольства, душевной лености. Мы видели, что скоропалительное замужество дочери никак не нарушило душевного комфорта Ивановых. Да что там замужество! Трагедия Марьи Петровны, нависшая над ней смертельная угроза — и та не вывела героев из состояния полного довольства собой. Разумеется, я беру в расчет то обстоятельство, что женщина типа Марьи Петровны не будет на каждом шагу оплакивать самое себя и информировать всех знакомых и друзей о своей болезни. Да, такая затаит это в себе. Но именно затаит. Страшная ноша будет тяготить и мучить ее! Но нельзя же поверить в то, что героиня просто-напросто забыла о болезни. Но именно так она себя ведет. По-прежнему неутомима, весела — ничего не изменилось в ее поведении после того, как она выслушала диагноз. Можно ли в такое поверить?

Внимательный читатель, наверное, заметил, что, рассуждая о фильме, я говорю прежде всего о его драматургии, почти не касаясь собственно режиссерской, операторской или актерской работы. Это сделано намеренно. Мы часто повторяем, что сценарий является основой фильма. Но не всегда раскрываем конкретные связи драматургии и режиссуры в кинопроцессе.

Можно привести примеры, когда постановщик губит добротный литературный материал и его не «вытягивают» актеры. Но в данном случае ситуация иная. Рискну утверждать, что А. Салтыков не ухудшил сценарий Ю. Нагибина. Правда, он его и не улучшил, и тем самым обнажил его слабые стороны. Сказанное не означает, что с А. Салтыкова может быть снята ответственность за просчеты фильма. Отнюдь! В конечном счете, именно режиссер, и никто другой, является автором фильма. Вкупе с оператором он дает жизнь тем художественным образам, которые мы видим на экране. Вкупе со сценаристом он является автором концепции фильма, он сотворяет художественный мир, в котором отражена и претворена жизнь.

Для зрителя, да и, пожалуй, для критики,

не имеет принципиального значения тот факт, что одни эпизоды ленты «Семья Ивановых», допустим, сцены пожара в заводском цеху, поставлены умело, впечатляюще. Другие же, скажем, эпизод в ресторане на Солнечном берегу, снят манерно, безвкусно. В данном случае нецелесообразно, не продуктивно заниматься детальным анализом частностей, в том числе и актерского исполнения. Например, во многих эпизодах Нонна Мордюкова (Марья Петровна) колоритна, ярка, пластична. Как всегда, она вызывает симпатии зрителей, ее артистическое обаяние вне сомнений. Однако целостный образ русской рабочей женщины не сложился: тому мешает схематизм, прямолинейность роли. Невыразительна, однозначна молодая актриса О. Прохорова в роли Люды. Но многое ли изменилось бы, будь на эту роль приглашена более опытная и разносторонняя актриса? Сомневаюсь.

Волей-неволей мы снова обращаемся к исходным параметрам кинотворчества: драматургии и режиссуре, режиссуре и драматургии. Причем режиссуре в широком значении этого понятия. Не столько как совокупности постановочных приемов, сколько как к определенному видению мира. И здесь приходится сказать, что мир, открытый нам в фильме, мир семьи Ивановых, едва ли не целиком укладывается в рамки мещанских представлений о жизни — тех самых, с которыми так рьяно борются авторы с помощью того же семейства.

...Работая над этой статьей, я испытывал странное и горькое чувство. И не только потому, что хотел бы написать о работе А. Салтыкова и Ю. Нагибина не отрицательную, а положительную рецензию. Но вот что еще огорчает. Многие претензии (а их число легко умножить), предъявленные фильму в этой статье, высказывались задолго до выхода картины «Семья Ивановых». По мере появления таких совместных картин Салтыкова и Нагибина, как «Бабье царство», «Директор», критика все более настойчиво обращала внимание на то, что авторы «Председателя» сдают свои позиции. Смело, с гражданской страстностью партийных художников открывшие в кинематографе новую тему, создавшие образ коммуниста Егора Трубникова — образ непреходящей художественной ценно-

«Семья Ивановых». Леша — Н. Еременко, Марья Петровна — Н. Мордюкова, Иван Иванович — Н. Рыбников

сти, А. Салтыков и Ю. Нагибин постепенно отступили от ими же завоеванной высоты.

Все нарастающий разлад с реальностью вплоть до разрыва с ней, — вот что, к сожалению, характеризует творческую эволюцию А. Салтыкова и Ю. Нагибина, как его соавтора. В чем причина? Профессиональная несостоятельность? Нет, об этом не может быть даже речи. Кстати, Ю. Нагибин является одним из сценаристов прекрасного фильма «Дерсу Узала» по роману А. Арсеньева.

Вновь и вновь ловлю себя на мысли, которая приходила мне и прежде, но я не решался предъявить такой упрек авторам «Председателя». Фильм «Семья Ивановых» дает мне такое право. Может быть, А. Салтыков и Ю. Нагибин, работая совместно, полагают, что кинематографическое произведение, в отличие от литературного, не всегда нуждается в особо тонкой и сложной работе, в тщательной отделке диалогов, в детальном продумывании сюжетных ходов и мотивировок? Или потому, что они охотно подменяют драму мелодрамой? Но законы мелодрамы не абсолютны в искусстве — там своя мера драматизма. Впрочем, вряд ли эти азбучные истины надо объяснять. Да и не в том причина неудачи, что драматург и режиссер случайно ошиблись в расчетах общей конструкции фильма. Это итог многолетней практики, которая, вопреки замечаниям и предупреждениям критиков, была ориентирована лишь на актуальность темы, забота же об эстетической сфере, сфере художественного воплощения оказалась сведенной до минимума. Постепенно эта диспропорция стала определяющим моментом режиссуры А. Салтыкова. В «Семье Ивановых» она достигла такой степени, что произошла катастрофа: как художественное произведение фильм не состоялся.

Наш народ, наш зритель хочет, чтобы художники говорили с ним на языке искусства. Искусство кино — и это явственно выражается в лучших советских фильмах — настойчиво и неуклонно стремится взять новые интеллектуальные рубежи, расширить и углубить свой идейно-художественный потенциал. В этом одна из основных тенденций современного художественного развития. А. Салтыков и Ю. Нагибин могли бы внести в этот сложный и многогранный процесс и свою лепту. Им это по плечу.

Н. Чикирев,
главный инженер Московского станкостроительного завода им. С. Орджоникидзе, лауреат Государственной премии СССР

«Размаха шаги саженьи...»

«Девятая высота»
Автор сценария Б. Добродеев. Режиссеры И. Калинина, М. Литвяков. Операторы М. Масс, Ю. Александров. Ленинградская студия документальных фильмов, 1976.

Метафоричность названия новой киноленты ленинградских документалистов как нельзя более точно и емко выражает смысл и образ этого фильма. В истории нашей страны есть незабываемые волнующие вехи. Магнитка. Днепрогэс. Турксиб... Мы произносим эти названия, и в памяти возникают звонкие годы молодости Страны Советов, годы первых пятилеток. И каждая из минувших пятилеток — это очередная высота, взятая нашей страной, нашим народом, нашей партией.

И вот девятая! Самая высокая высота. С ней связано множество памятных дел: девятая пятилетка позвала в дорогу людей обживать просторы Севера и Сибири, возродила к новой жизни необозримые поля Смоленщины, Рязанщины, Владимирщины. Пройдут годы, многое забудется, но и новые поколения советских людей будут волновать воспоминания о БАМе, Самотлоре, КамАЗе.

Разумеется, даже в многосерийной ленте отобразить размах девятой пятилетки невозможно — слишком велики ее масштабы, грандиозны дела. Фильм ограничен по времени лишь последним полугодием этого пятилетия, географически остановился лишь на одной республике нашего государства — Российской Федерации, самой большой из всех пятнадцати. Но ведь в девятой пятилетке именно Россия была той частью на карте Родины, где решались самые важные вопросы современной жизни страны. Россия — это Байкало-Амурская магистраль, это тюменские просторы с несметными запасами нефти и газа, это поля и степи Нечерноземья, это могучие реки Ангара и Енисей, где вскинулись плотины мощнейших в мире гидроэлектростанций, наконец, это Камский автогигант, уникальный по своим масштабам и производственной мощи.

Вместе с авторами фильма мы совершаем путешествие по Российской республике, любуемся ее просторами, новыми городами, знакомимся с людьми, поражаемся размаху их свершений. Я бы назвал этот фильм песней. Песней о России, о вдохновенном труде советских людей. Она разноголоса и многозвучна. Она то лирическая, задушевная, то четким рефреном переходит на высокий маршевый тон.

Организовать этот грандиозный материал в единой образной системе помогает найденный драматургом прием новеллистического построения сценария. Каждая новелла, кстати сказать, имеющая поэтическое название («Тюменские меридианы», «Железная земля», «Путь к океану» и др.), заключает в себе рассказ об одном, конкретном свершении девятой пятилетки, очерчена своими действующими лицами, проблемами, историческим аспектом. Соединяются новеллы одна с другой органично, они, словно стекла в гигантском витраже, создают яркую, выразительную и впечатляющую картину необычайного масштаба.

Одно из главных достоинств фильма — он знакомит нас с характерными судьбами, с людьми простыми и необыкновенными, скромными и героическими, с людьми, которые и есть наша самая высокая высота, высота советского образа жизни. И кинокамера при этом не торопится, не суетится, она внимательна, тактична. В синхронных интервью мы услышали слова героев картины, полные откровения и глубины, слова не сочиненные, непритязательные, поражающие.

Вот двое из тех людей, с какими свел меня этот фильм.

Фронтовой разведчик Григорий Норкин — разведчик нефти

Он уже не молод, но мне не верится, что ему почти шестьдесят. Он чуть ли не всю жизнь провел в тайге. Таежные ветры и морозы закалили его, выковали характер, который мы называем сибирским. Буровой мастер Григорий Иванович Норкин, бывший фронтовой разведчик, стал в мирные дни разведчиком нефти.

Хроника начала пятидесятых годов, включенная в новеллу «Тюменские меридианы», дает наглядное представление о том, как начиналась нефть Тюменщины. Бессонные ночи и изнурительные дни геологов, идущих через болота по тайге. Их ведет за собой вера академика Ивана Михайловича Губкина, который удивительно образно и прозорливо сказал о Сибири, что «она плавает на нефти». Тогда поверить в это могли немногие. Поиск нефтяных богатств в Западной Сибири стал для этих немногих смыслом всей жизни. Одним из них был Норкин.

Зрительный ряд этих эпизодов смонтирован так, что поиск нефти становится реально переживаемым впечатлением. «Нефть не давалась, таилась, путала карты геологов, опровергала прогнозы», — слышим мы голос с экрана, и возникает физическое ощущение тех сложностей, которые испытывали изыскатели нефти. Потому их победа воспринимается особенно радостно — как счастливый финал поединка человека с природой, как апофеоз человеческой силы, упорства и

«Девятая высота»

неизбывной веры. Так родилось чудо двадцатого века — Самотлор!

Григорий Норкин был среди первооткрывателей Самотлора. Его бригада открыла вековую тайну Самотлора — залежи нефтяных пластов высотой в тридцать этажей.

Авторам не удалось отыскать в хроникальных кадрах тех лет буровую Норкина (я невольно пристально вглядывался в экран с тайной надеждой увидеть Григория Ивановича в дни его молодости), но тем и сильны наши люди, что трудные дела они вершат не в одиночку, а сообща. Рядом с Норкиным были единомышленники, друзья. Показанная в хронике часть их удивительной жизни есть одновременно отражение судьбы героя кинофильма, бурового мастера Норкина.

А судьба у него не простая, не легкая. Однако рассказывает он о ней удивительно просто, даже буднично, как о норме человеческого поведения, хотя за словами его встает каждодневный подвиг.

Работа бурового мастера в те годы была очень тяжелая. Мастер сам монтировал, сам возил лес для буровой, сам строил дороги. Работали сутками, потому что смертельно не хватало времени. Норкин говорит, что он и часы никогда не носил — некогда было смотреть на них.

«Когда я первую мегеонскую бурил, она у меня была всего двести пятьдесят метров от квартиры. Я не ходил обедать домой, жена мне приносила обед на буровую. Я иногда ночевал там... Значит, песочный ящик вот стоял, в этом дизельном сарае. Я ночевал в песочном ящике. Понимаете. Вот. Только уйду, смотришь собаки лают. Опять значит, идут за мной. Я уже чувствую по собакам, что это идут за мной. И вот... В общем, тяжело было. Очень много, очень загружен был мастер.

Я вообще иногда обижаюсь, почему я не родился лет бы на десять попозже. Я иногда считаю, что чего-то еще не доделано мной...»

Вот какой характер у бурового мастера Григория Норкина!

Идет дальше на Север буровой мастер, а ему на смену идут молодые. Там, где сражалась за первую нефть его бригада, теперь буровая молодого мастера Владимира Глебова, выпускника индустриального института, делегата XVII съезда комсомола, члена ЦК ВЛКСМ, человека нового поколения, но той же советской формации — надежной и

прочной. Мы видим, как работает Глебов, и узнаем в нем знакомую повадку Григория Норкина.

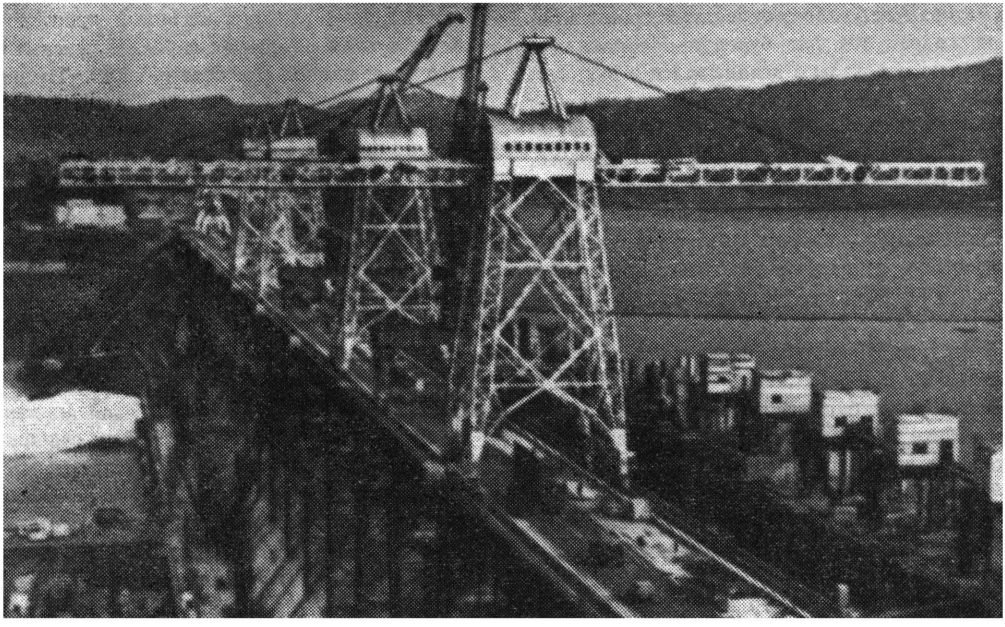
Изыскатель Александр Побожий

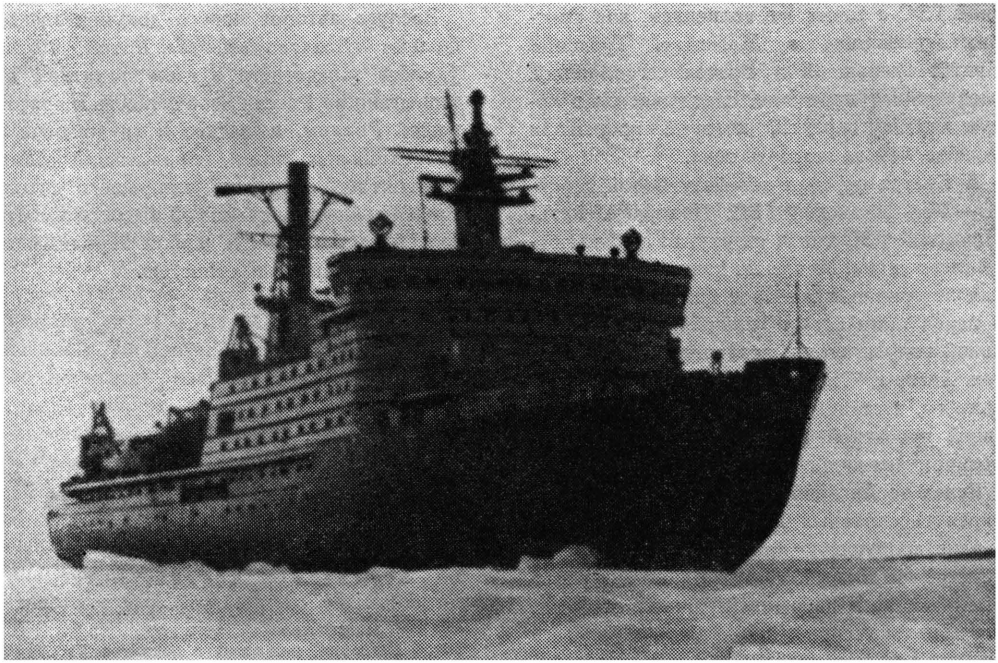
Наверное, это счастье документалиста, когда он встречается с такими необыкновенными судьбами, как судьба изыскателя Александра Алексеевича Побожия. Судите сами: кажется, только в романе могло быть так. Человек в годы своей юности уехал из Москвы прокладывать дорогу в дальневосточной тайге. Место, где пролегли первые километры серебряных рельсов, называлось загадочно и зазывно — Тында. Война прервала строительство дороги, даже больше того — понадобилось ремонтировать эти первые километры и проложить их под бомбами и снарядами у стен Сталинграда. Так была сооружена знаменитая волжская рокада. После войны были другие трассы, близкие и далекие от трассы юности нашего героя. Конечно, он опять в Тынде, и пусть прошло тридцать с лишним лет, он чувствует себя снова молодым.

Появлению на экране Александра Алексеевича Побожия предшествуют лирические кадры первых молодежно-комсомольских десантов на трассе БАМа. Бескрайняя и, кажется, непроходимая тайга, где не ступала нога человека. Садится вертолет, из которого выходит небольшой отряд молодых изыскателей. С этой минуты они шагнули в новую жизнь. Они стремились к ней, но еще ничего о ней не знают. И чуточку защемило сердце, когда ушел вертолет, когда их окружила тишина. Тишина на сотни километров. Но они пришли сюда, чтобы разбудить эту тишину, чтобы среди непроходимых чащоб построить долгожданную железную магистраль.

Ведет молодежь по тайге старейший изыскатель А. Побожий, начальник экспедиции.

«Девятая высота»





«Девятая высота»

Магистраль, по которой идет Побожий, авторы фильма называют сплошным преодолением. Преодоление пространства. Преодоление сложных природных условий. Преодоление сурового климата. Три тысячи двести километров преодоления.

Я благодарен авторам за знакомство с этим мудрым, скромным и сохранившим до седых волос романтический порыв души человеком.

Запрограммированное чудо

В начале фильма «Девятая высота» на экране вспыхивают слова: «XXV съезду КПСС посвящается». Торжественная премьера картины состоялась в дни работы партийного съезда. Естественно, это заставляет подходить к работе кинематографистов с особой мерой.

Когда видишь запечатленные на пленку, удивительные по размаху и значению дела наших людей, то испытываешь чувство гордости. И понимаешь всю мудрость и прозорливость Коммунистической партии Советского Союза. Сегодня, когда энергетический кризис потрясает страны капитализма, экономика СССР и стран социалистического лагеря обрела в мощных нефтяных ресурсах Западной Сибири прочную опору. За каких-то десять лет мы оказались богаче всех в мире по запасам промышленного газа.

Или Братская ГЭС. Кажется, совсем недавно мы торжествовали по поводу перекрытия Ангары, а это уже история. Братск начинался в трудные послевоенные годы. Он стал примером мужества и высокого порыва молодежи — наследием и продолжением строек первых пятилеток. И не случайно мы смотрим кинохронику строительства Брат-

ской ГЭС с таким же волнением, как смотрим кинокадры о Магнитке, Турксибе. Братск вчерашний и Братск сегодняшний, соединенный монтажно, складывается в яркую картину перемен, которые произошли меньше, чем за четверть века.

А Братск передал эстафету новой стройке — Усть-Илимской ГЭС. Панорама Усть-Илимской ГЭС снята сверху, из кабины башенного крана. Медленно движется кран, делая неторопливый оборот вокруг своей оси, и перед нами встает величественный облик новой гидростанции, воздвигнутой на берегах Ангары. Она перекрыта теперь уже дважды, и станция приближается к рубежу своей проектной мощности — четыре с половиной миллиона киловатт!

Вслед за Ангарой советским людям покорился своенравный Енисей. Мы видим на экране волнующую хронику наших дней — перекрытие Енисея. Упругие фонтаны воды, взмывающие в небо под мощными ударами огромных каменных глыб, движущиеся без перерыва машины-великаны с грузом для перекрытия, возбужденные фото-, теле- и кинокорреспонденты, звуки праздничного оркестра и люди — радостные, счастливые, с ярко-красными ленточками, приколотыми к лацканам пиджаков. Серия коротких интервью с одним вопросом: «Какие вы испытываете чувства при перекрытии Енисея?» — проходит приблизительно в одном ключе: «Ну, как, какие чувства?.. Огромные чувства!..»

В действии великий ленинский план ГОЭЛРО. И лозунг, висящий на стене: «Гордись! Ты строишь Саяно-Шушенскую ГЭС» — в ряду старых воспоминаний и новых событий. Да, будет чем гордиться строителям Саяно-Шушенской, как гордятся сегодня ветераны Волховстроя и Днепрогэса.

Год 1976-й — это начало новой высоты — десятой пятилетки. «Каждая из наших пятилеток, — говорил Леонид Ильич Брежнев, — несет на себе неповторимые черты времени. Это замечательные главы одной книги. Они неотделимы друг от друга».

Заслуга авторов нового документального фильма «Девятая высота» в том, что им удалось запечатлеть в этом памятном путешествии по России необъятность и красоту нашей Родины, мужество и трудолюбие ее замечательных людей, поражающий размах и масштабы свершений минувшего пятилетия, самой мощной и самой высокой высоты, взятой нашей страной, нашим народным хозяйством и промышленностью.

Яков Кумок

Доброе общение с природой

«Белый медведь»
Автор сценария, режиссер и оператор Ю. Ледин. Текст прочитал З. Гердт. Норильсктелефильм, 1975.

Рассказывал мне приятель. Шестилетняя дочка его, посмотрев по телевизору «Белого медведя», потребовала вести ее в зоопарк. Отправились. Прямиком к медвежьему вольеру. Вокруг толпа ребятишек. Кричат, зовут — издалека не разобрать. В бассейне лениво кувыркаются, ныряют, толкают друг друга белые медведи.

— Айка! — кричат мальчишки. — Матильда!..

Так зовут зверей из фильма Ю. Ледина. Жаль, не было у вольера его самого! Ребячья признательность самая дорогая. Мохнатый исполин, властелин Арктики, таинственный красавец — но чужой, чужекровный! — что знали мы о нем? Теперь он получил и м я, и значит от сердца к сердцу протянулась нить; не просто медведица — безликая, безымянная,— а Матильда...

(Ловлю себя на том, что невольно смешиваю ребят и взрослых, «нас» и «их», но в том-то — который раз убеждаешься — ве-

ликое свойство лединских фильмов; они соединяют у экранов всех и, в конце концов, чтобы их понимать, не обязательно даже знать язык!)

После «Белого медведя» вдруг приоткрылась завеса прежде во многом непонятной нам, людям, жизни. Властелин-то властелин — с тревожным сочувствием познаем мы — но страдает, мыкается, учит детей, бродит, боится голода... Ученые единодушно признали «Белого медведя» информативным фильмом, многое почерпнули из него (например, впервые узнали о том, что медведи щиплют траву). Думается, секрет привлекательности фильма, его популярности не в одной информативности.

Работе Юрия Ледина над фильмом «Белый медведь» сопутствовал огромный успех, можно сказать, необычный для ленты, относимой официально к жанру документально-видовому. Случилось так, что мне пришлось встречаться с автором на всех этапах его работы — разумеется, кроме съемок, происходивших на необитаемом острове Чаб в Ледовитом океане — месте действия этого фильма. Я видел, с каким мучительным упорством искал он сюжетный ход, который позволил бы вести повествование в нужном направлении и с заданной скоростью — да простятся мне мореходные термины, но, право, они имеют некоторое отношение к Ледину, о чем я ниже и скажу. Ибо какие-либо «повороты» или «заходы» так неуклюжи, так режут фальшью в фильме, герои которого ведут себя с предельно мыслимой естественностью и самобытностью; я имею в виду животных и — позволю себе добавить — детей и, надеюсь, это сопоставление никого не покоробит.

Впервые Ледин ввел в фильм два новых действующих лица: десятилетнюю свою дочку Вику и десятимесячную медведицу Айку, с помощью которой надеялся приманить и удержать семью диких медведей; Айка выросла в семье Лединых, попав туда новорожденным младенцем. Открою небольшой секрет: Ледин хотел снять отдельный фильм «Айка и Вика» о дружбе девочки и медведицы — и даже приступил к работе над ним, но потом остановился, вероятно, почувствовав искусственность и некоторую «сусальность» такого замысла. Отснятые кадры вошли в большой фильм «Белый медведь».

Итак, вся компания (в ее составе еще, конечно, и жена Ледина, неизменный его спутник и помощница Людмила Николаевна) отправилась на пароходе в Ледовитый океан..., а затем развернулись события, которые еще, вероятно, свежи в памяти зрителя. Ожидание прихода диких животных, появление медведицы с медвежатами (их окрестили Матильда и «матильдята»), похищение запаса ветчины, игры малышей, а вскоре уход Матильды и ее потомства. Следом за ними поплелась Айка. А зрителю почудилось: навсегда, возвращается к своим вольным сородичам. Но, не обогнув и склона горы, она повернула назад, и, как догадываемся мы, люди, она прогоняла сородичей... Простая история, за развитием которой мы следим с непонятным волнением...

Ледину казалось, что он добился своего, отбросив драматургическую нарочитость. Но прав он был только отчасти. Режиссер выстроил содержание фильма в форме линейного сюжета, практически разработанного в свое время для документальной популярной географической литературы известным путешественником и писателем Н. Михайловым. Суть его в последовательном изложении событий, которые непреднамеренно совершались; это вовсе не так легко, как может иному показаться — особенно в переложении для кино! Я даже думаю, что вторично повторить этот прием Ледину не удастся. Он придает произведению особый теплый колорит, но во многом лишает «объективности», остраненности взгляда, необходимых в рассказах о животных и вообще-то более свойственных манере Ледина (какой она мне представляется). Откровенное вторжение в жизнь животных привносит в повествование остроту и то, что можно назвать человечностью. Но не удовлетворяет естест-

венного желания познакомиться со звериным миром, «каков он есть, помимо нас».

В этом смысле я отдаю предпочтение предыдущей работе Лединa, безупречной ленте «Моржи». Помните, один из страшных и захватывающих эпизодов ее? Вспугнутые хищником многопудовые туши спешат к полынье — и в давке погибает морженок... Тогда стадо поворачивает, окружает трупик и, стукая клыками об лед, принимается — что же?.. Я другого слова не подберу, как — оплакивать... Хотел бы даже сказать — причитать, горевать над тельцем, еще теплым.

Ледин большой мастер такого рода эпизодов, умеет подсматривать их и живо чувствует, какое место в будущем фильме они займут.

...Припоминаю вьюжный вечер в Норильске, темень за окном, пустой гостиничный номер. Раздался телефонный звонок и голос приятеля поинтересовался:

— Хочешь посмотреть, какого цвета белое безмолвие?

Так называлась одна из его книг о Таймыре, и потому я недоуменно пожал плечами.

— Серьезно! — он пояснил с вкрадчивой и заманивающей интонацией. — Ледин будет показывать свои фильмы. Все подряд.

Через час я сидел в маленьком кинозале. Ждали автора. Наконец он вошел, неся на плече стопку жестяных коробок — невысокий, жилистый, хмурый. Стопка тяжелая, осторожно поставил ее на пол. Все его труды, тысячи верст, прошедшие с кинокамерой, упершейся в глаз, записи и перезаписи в тонзале, маранные — перемаранные листки сценариев.

Погас свет. Ледин подсел к нам, озабоченный, ворчливый. Некоторые из фильмов я прежде видел, но поврозь и на черно-белом телеэкране. Сейчас они шли по очередности съемок и, если бы не титры, слились бы в одну ленту, долгую песню, у которой нет начала и не наступит конец, как безначален и бесконечен северный мир — чистоты, сверкания, резких красок, простой, цельной, суровой и покойной жизни.

Водопад звуков низвергся на нас! Блаженная музыка пестрого птичьего гомона, рев ревущей, жалостное лисиное тявканье, удары океанской волны и скрежет оленьих рогов, перехлестнувшихся в схватке. Я думал — что объединяет фильмы? Ледин природой не умиляется, почерк мужественный. Волк рвет добычу, лениво и жутко мотая рылом. Поморник в воздухе наседает, наскакивает на моевку — нет, не ударит, ему сама-то моевка не нужна, ждет, когда отрыгнет пищу, а он подхватит, не даст упасть. Олененок, у которого убили мать, ему не догнать стада, он старается, но мягкие копытца скользят...

Ледин глядит на природу глазами гуманиста, доброжелателя и ищет то, что объединяет нас с ними, животными, что живут рядом с нами на одной земле... И находит простые сюжеты: материнство, устройство гнезда, логова, первые детские впечатления бытия, опасности, соперничество, хвастовство оперением или клыками. Это так понятно... Он ищет общности через земное, даже, я бы сказал, возвышенно-земное, что осознано нами и не утрачено ими...

Конечно, мастерство его от фильма к фильму росло, но это он угадал с самого начала: видно, долго вынашивал... Первую ленту «А кругом тундра» снимал на плато Сыверма. Он был оператором на телевидении, его посылали на стойбища, рудники, в цеха, и он выполнял свой план по сюжетам и метражу. Прежде, до телевидения, работал в научно-исследовательском институте полярного земледелия — тоже оператором и снимал такие, например, фильмы: «Применение гербецидов на лугах» и «Доинкубация икры байкальского омуля». А еще прежде служил в армии. А еще прежде было трудное детство в блокированном Ленинграде, смерть родителей, эвакуация, фабзауч... О, он многое пережил и перевидал, пока судьба не подарила ему счастья узнать и полюбить Север!

Он снимал бочажки озер, волчьи гульбища, кривые березки, заросли пушицы — по-

«Белый медведь»

лярного одуванчика... Ему повезло, первый же фильм, посланный на Всесоюзный фестиваль телефильмов, получил премию. И с редкой решительностью, выдающей сильный характер, он отказался от всех других планов и соблазнов и посвятил себя созданию «полярианы».

Один за другим появляются его фильмы: «На родине кайры», «Олененок», «Краснозобая казарка», «Моржи», «На оленьей тропе»... В год — по названию, не больше и не меньше; потому что год четко делится по периодам: обработка отснятого материала, монтаж и сдача фильма, подготовка к будущей съемке, экспедиция. Нельзя добрым словом не помянуть городские организации Норильска; одному Лединy, без авторитетной поддержки, никак бы не под силу снарядить экспедицию. Ведь это значит: раздобыть складные домики и аэросани, запас провизии, надежно консервированной, и оружие, лодку, мотор, аппаратуру... Чтобы забросить все это на место, Аэрофлот учреждает специальные рейсы, пароходы, чтобы помочь экспедиции, меняют курс.

Остров Преображения, на котором развернулось «действие» фильма, в длину семь, в ширину километр. Стометровой высоты скалы громоздятся на берегу. Богатейшие птичьи базары обнаружил на них Ледин. Чтобы добраться, соорудил люльку; к канату привязал доску, качался в ней по двенадцать часов. Хотелось снять, как вылупляется кайренок. Солнце над морем низкое, висит неподвижно. В момент, когда разломилось яйцо, луч упал в расщелину. Птенец лежал, как золотой шар... Лежбище моржей нашел на атолле Песчаном в море Лаптевых. Многочисленное — три тысячи особей. Примерно такое же есть еще на юге Канады, но поменьше. Лагуна неглубокая, протяженностью одиннадцать километров, атолл, ее окаймляющий, поднимается над водой на полтора метра. В сильный прилив его затопляет. Ледин сколотил подмостки, на них пережидал, пока спадет вода. Однажды над атоллом пролетел самолет. Развернулся..., сделал круг. Сбросил вымпел. Ледин сохранил его: «Если вы потерпевшие крушение, ложитесь на спину. Если находитесь по делу, поднимите правую руку».

К моржам долго не мог подкрасться, не встревожив их, а это — нарушить естественное поведение. Вдруг смекнул: ползком, извиваясь!.. На их языке жестов сие означает миролюбие. Попробовал. Подпускают вплотную. Работа пошла весело. Лишь однажды молодой, средних размеров, самец (весом этак в полтонны), решив, что малопонятное льстиво-вертлявое существо слишком притирается к его гарему, кинулся на него, колыхаясь, прыжками. Пришлось бросить

камеру и позорно бежать; Людмила, стоявшая поодаль, наоборот, рассердилась и, размахивая кулаками, принялась ругать моржа. Что вы думаете? Отступил. Камера была спасена.

Ледины много читают, готовясь к походу, запасаются нужной информацией. Но я знаю, что не меньше доверяют «вчувствованию», интуитивному постижению поведения зверя. Как-то, увлекшись съемкой «матильдят», Юрий очутился между ними и их матерью; обернулся — батюшки! — она уж замахивается лапой! Стал медленно-медленно вставать, поднимая камеру над головой: надо было вырасти великаном перед ней! И отойти. Об этом ни в каких книгах не прочтешь, но зоопсихологи подтверждают правильность реакции оператора (так же, как то, что к моржам надо было подбираться «змеей»). На риск, конечно, иной раз приходится идти сознательно. Потребовался кадр: медведица крупно снизу. Притаился под выступом; когда Матильда встала на кромке — застрекотал. Опасно! Медведице ринуться вниз, подмять — соблазн огромный! Людмила замерла, держа в руке пистолет...

Вот так и снимаются эти незамысловатые на первый взгляд кадры!

Не хочу опять касаться конструктивных особенностей этого фильма; быть может, не все удалось. К примеру, затянуты сцены игр Айки и Вики, к тому же сопровождаются плохой «фанфарной» музыкой (здесь автору изменил вкус). Текст местами рыхловат, не всегда попадает точно в цель. Но главное — фильм не декларирует любовь к природе. Он пронизан ею. Не навязывает любви к животным. Он не сомневается в ней. Он стремится ближе познать природу и животных — и в этот процесс познания вовлечен зритель. Зритель познает, сочувствуя, волнуясь, любуясь. И сам включается в его общение с природой.

В этом и состоит секрет огромного воспитательного значения «Белого медведя».

Не сомневаюсь, что этого не произошло бы, если бы автор и в жизни не любил природу с такой же познавательной и действенной страстью. Не знаю, все ли на Таймыре слышали о режиссере Ледине. Уверен, что все слышали о борце за охрану окружающей среды (громоздко звучит, но соответствует истине). По роду занятий своих ему приходится бывать во многих уголках полуострова, а также во льдах океана. В октябре 1972 года довелось ему снимать в долинах рек Логата и Горбита; наткнулся там на бригаду, забрасывавшую сети в местах нереста омуля. Ругался до хрипоты, вернувшись в Норильск, пошел по инстанциям. И добился! Нашли бригаду, наказали, оштрафовали! В прошлом году не остался равнодушным, когда обнаружил, что работники леспромхоза «Таймырский» нет-нет да и выстрелят в дикого оленя. Уникальное стадо диких оленей сохранилось только на Таймыре. Его надобно беречь, как достояние народное... Ледин выступал по телевизору, в печати; в этот спор режиссера и леспромхоза оказались втянуты местные организации, приезжал разбираться корреспондент «Известий»...

...Течет нескончаемая песня о Севере. Ледин ворчит, вздыхает, шумно двигается в кресле; вдруг поворачивается, шепчет таинственно:

— Самое трудное — снимать снега!..

Я искоса поглядываю на него. В полутьме зрительного зала он — в унтах, меховой куртке, бородатый — похож на полярного путешественника из далекого детства. И слова: курс, зюйдвест, скорость в столько-то узлов — так подходят к его облику...

А потом я взглядываю на экран.

— Нет, — думаю, — он живописец!

Олег Табаков

В поисках радости

Беседу ведет и комментирует Л. Карахан

В тот день, когда у Олега Табакова неожиданно появилось время для встречи, события совершались последовательно и будто по заказу: только важные и знаменательные. Можно было подумать, что все действие заранее спланировано рукой опытного редактора. И я, радуясь счастливому случаю, записываю то, что произошло, по порядку, как хронику одного дня из жизни актера. Одного дня, в котором перемешались воспоминания и мечты о будущем, сомнения и уверенность, неуспокоенность и возникающее вдруг желание бросить все и жить спокойно. Словом, хронику обычного дня, за время которого был пройден короткий отрезок бесконечного пути к художественному совершенствованию подлинно творческому удовлетворению — отрезок пути актера в поисках радости.

А началось все так. С Чистопрудного бульвара резко свернула новая «Волга» и, не сбавляя скорости, помчалась к служебному входу театра «Современник». Ее элегантные белые бока были кое-где помяты и поцарапаны. Эти свидетельства дорожных инцидентов придавали автомобилю особую привлекательность, и владелец, видно, не спешил с реставрацией. Тут чувствовался замысел.

Не доехав совсем немного до глухой белой стены, машина резко тормознула и остановилась как вкопанная, вздыбив нос на бугорке, словно вытянутая на берег лодка.

Действию был задан ритм и стиль. На чистый лист легли первые штрихи еще неясного портрета. Олег Табаков вышел из машины и, будто извиняясь за свое лихачество, сказал: «Вот десять лет уже вожу, а только сейчас, представьте себе, стал ездить медленнее».

Говорить с Табаковым оказалось легко. И, хотя хорошим тоном для интервью стали рассуждения о том, как беседа поначалу не клеилась и как трудно было разговорить собеседника, должен признаться, что наша беседа с самого начала «клеи-

лась», и Табаков охотно отвечал на вопросы, даже на сугубо «журналистские».

Но прежде, чем задать первый вопрос, необходимое отступление.

Три года назад на страницах «Искусства кино» состоялся диалог журнала и актеров Большого Драматического театра. Тогда о соотношении кино и театра в судьбе актера размышляли Г. Товстоногов, Е. Копелян, К. Лавров, В. Стржельчик, О. Борисов. В чем-то собеседники были единодушны, что-то вызывало разногласия, споры. Но так или иначе все высказывали точку зрения БДТ, коллектива единомышленников, создавшего свою актерскую школу, которая оказала влияние и на развитие театрального искусства и кино.

По существу, беседа с Олегом Табаковым задумывалась как продолжение этого разговора, начатого три года назад, как его новое измерение. Ведь актерская судьба Табакова неотделима от творчества и эволюции другого коллектива единомышленников — театра «Современник». Этот коллектив также создал своеобразную актерскую школу. И его «кинобагаж» не уступает экранным завоеваниям актеров БДТ, дает не менее благодарный материал для размышлений о том, как театральный и кинематографический опыт взаимно обогащают друг друга в актерской профессии.

Вот только один пример из практики Олега Табакова. Его последние театральные работы: Мальволио из «Двенадцатой ночи», герой Салтыкова-Щедрина — Балалайкин, шофер Анчугин из «Провинциальных анекдотов» Вампилова — были успешными. Табаков играет сегодня с какой-то праздничной щедростью, в его действиях на сцене чувствуется особая легкость, уверенное владение всем своим актерским арсеналом. Чувствуется пристрастие к сочным краскам.

Вся эта стихия театральности, яркая гротескность, демонстрируемые Табаковым, — приемлемы ли они в кинематографе? Явившись на экране, не разрушат ли они его жизненность, его достоверность?

Но в своих экранных работах — в картине «Гори, гори, моя звезда», в недавнем телефильме «Каштанка» — Табаков так же щедр на яркую характерность, и оказывается, что такая актерская манера не нарушает художественного равновесия фильмов — она существует в них органично и естественно. И это его, Табакова, реплика в споре о том, что доступно искусству кино и что нет.

Так постепенно проявилась идея разговора — хотелось поразмыслить о взаимосвязи, взаимодействии театра и кино сегодня, о том, как обогащается актерская палитра, как время заставляет пересматривать самые устоявшиеся представления о специфике выразительных средств двух смежных искусств.

Однако день актера и директора театра «Современник» расписан поминутно. И это расписание неумолимо вторгалось в разговор, прерывало его то репетицией, то занятиями в театральной студии, недавно организованной Табаковым и молодыми актерами и режиссерами театра «Современник», а то просто необходимой паузой-передышкой. Сетовать на это не хотелось: и репетиция, и пауза, и занятия в студии — все «работало» на нашу тему.

●

— Начнем с самого традиционного из вопросов. Какая из двух муз активнее формирует творческую индивидуальность актера, его мастерство, опыт — театр? кино?

— Ответ будет не менее традиционен. Для меня, как и для всякого театрального актера, сцена — главное. Театр — мой дом, где я работаю повседневно. А кино — скорее ничейная земля, с которой я возвращаюсь домой после лихого налета. Мне думается, кинематограф чаще всего лишь использует накопленное актером в театре. В чем причина большой популярности в кино актеров БДТ или «Современника»? Прежде всего в обширнейшем профессио-

нальном опыте, полученном на сцене. В кино любят театрального актера, и есть тому причина: такой актер находится в лучшей форме, он более тренирован, внутренне размассирован. Существует, правда, и другое важное обстоятельство. Я не случайно сказал: актеры БДТ в кино, актеры «Современника» в кино.

Вот А. Эфрос в своей книге «Репетиция — любовь моя» пишет: «Актеры дорожили своими театрами, не все и не всеми, но все-таки привязанность к театру, к учреждению, в котором существует определенная художественная линия, какой-то почерк, была. Они берегли этот почерк, болели за эту линию».

«Берегли почерк» — в этом, пожалуй, и состоит секрет. Снимаясь в разных ролях, будучи совершенно не похожими друг на друга индивидуальностями, актеры БДТ и «Современника», театров на Таганке и Малой Бронной все-таки сохраняют общность, несут в своей игре черты определенной театральной культуры — и уже поэтому одному способны составить своеобразные актерские школы в кино.

В театре, где работают единомышленники, выступающие с ясной творческой программой, актерам легче играется. Они больше доверяют друг другу, свободнее чувствуют себя на сцене. Ведь когда видишь успех своего соратника — это и тебе придает силы, происходит процесс многократной зарядки. Театральная привычка работать раскрепощенно обязательно поможет и перед кинокамерой: легче переносишь включение в ситуацию, свободнее действуешь внутри заданных границ роли.

Театр единомышленников электризует актеров, делает их активными участниками одного творческого процесса. В кино, где за какие-нибудь полчаса надо найти оптимальное решение, эта активность актера, его способность свободно распоряжаться своими возможностями и средствами — становятся качествами незаменимыми.

Актеры прекрасно знают об этом. И за примерами не надо далеко ходить. Посмотрите, какой монолитной группой в нашем театральном искусстве держится режиссер А. Эфрос и актеры, работающие с ним еще со времен Детского театра! Посмотрите, с какой самоотверженностью они пронесли свое единство через годы и как сохраняют его теперь...

— А что привлекло кинематограф к актерской школе «Современника»? Ведь было время, и, по-моему, оно еще не прошло, когда актеры вашего театра буквально не сходили с экрана...

— Я вспоминаю сейчас роли, сыгранные в кино Лавровой, Волчек, Покровской, Ефремовым, Евстигнеевым, Никулиным, и думаю, что главной причиной успеха актеров нашего театра была, видимо, их современность. Что я имею в виду? И что имел в виду театр, назвавшись «Современник»?

С первых шагов на сцене мы учились угадывать то, чего ждет сегодняшний зритель. Учились говорить с ним о проблемах, которые волновали нас и его — всю страну. Это, полученное в театре чувство времени, чувство сегодняшнего зрителя актер сохраняет и в кино. И когда я смотрел, например, работу Евстигнеева в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», то чувствовал, какая прочная связь устанавливалась между зрительным залом и актером на экране. Они в совершенстве понимали друг друга — актер говорил как раз о том, что волновало зрительный зал, был в полной мере автором своей роли...

Разумеется, понятие «современность актера» включает и его исполнительскую манеру. Театр наш стремился к предельной искренности, к «узнаваемости», актеры были одержимы желанием придать художественную значимость даже самым незаметным бытовым «мелочам» — а ведь и это созвучно природе кино, его требованию жизненной достоверности, образной наполненности.

Время меняет актерскую технику, так же как меняет героев и художественные пристрастия. Пастельные, несколько размытые приемы игры в фильмах конца 50-х годов сменяет большая внятность, определенность языка, что, оказывается, вовсе не противоречит кинематографичности. Язык кино, включая актерскую манеру, становится, мне кажется, более резким, контрастным, я бы даже сказал, аттракционным. Кино учится одним ярким приемом собрать в пучок огромное количество информации — экранное время расходуется более экономно и целенаправленно. Если бы мы взяли фильм Де Сантиса «Рим, 11 часов» с его поэтичным, тягучим ритмом и попытались сыграть его сегодня, то смею предположить, что он стал бы минут на двадцать короче.

Да возьмите Жана Габена, про которого говорят: «Он все такой же». Неправда! Сравните «Набережную туманов» и хотя бы рядовой сегодняшний фильм «Тайна фермы Мессе» — Габен стал играть «быстрее», резче. Такой талантливый актер, как он, выражает время, меняется вместе со временем. Другое дело, что есть актеры, которые не меняют своей эстетики и считают, что все в мире по-прежнему, — так они и выглядят архаичными. Такое случается и в театре и в кино.

— И все-таки театр, по-моему, больше помогает актеру следовать времени. Кинематограф слишком часто закрепляет за актером узкое «амплуа»...

— ...относится к нему потребительски! Театр же постоянно корректирует актера, он требует от него развития, овладения новыми и новыми средствами. Даже спектакль, раз созданный, не остается статичным — он живет и развивается. Если проследить, как менялся спектакль «Вечно живые», который идет у нас по сей день — мы увидим, как менялись требования, которые общество предъявляет искусству театра.

Раньше герои «Вечно живых» стремились познать самих себя, прежде всего себя. Теперь они в большей степени пытаются осмыслить свои связи с окружающими людьми, найти свое место среди них. «Вечно живые», пьеса двадцатилетней давности, органично входит в сегодняшний репертуар нашего театра.

Проблематика современных пьес становится все более общественной, все более социальной. И для ее выражения потребовались новые художественные средства. Появилась, например, столь символичная для современной сцены фигура рассказчика, появился авторский комментарий происходящего — как в спектакле «Восхождение на Фудзияму». Драматургия все более стремится исследовать человека на уровне его общественного бытия. Как никогда важно задуматься о судьбе человека среди людей, о путях самого общества. Поэтому все чаще появляется автор как лицо активное, поэтому нам так интересен его обобщающий взгляд, его размышление.

Встречаясь с новыми задачами, актеры уже не могут играть по старинке даже прежние свои роли. Все это заставляет искать и вглядываться в жизнь; актеры постепенно, иногда даже незаметно для себя, обновляют технику.

Но, конечно, никакая техника не поможет, если ход времени актер не ощущает как человек, как гражданин, как личность. И в этом смысле театр единомышленников — среда его общения — также формирует актеров.

В компании дело делать легче, чем одному. Кинематографисты об этом хорошо знают. Вот вам еще одна причина успеха актеров из театров—единомышленников в кинематографе. Приглашая их, режиссеры уже предполагают наличие и определенной художнической позиции, зрелой и выявленной, предполагают владение разработанной актерской техникой современной игры — то есть наличие того театрального багажа, который позволит им не задерживать внимание на общих вопросах ремесла во время съемки.

— Вы коснулись тех перемен, которые произошли в жизни «Современника» со времени его основания. Думаю, что о судьбе театра, о его эволюции стоит поговорить подробнее. Ведь все это оказало существенное воздействие на актерскую профессию, на игру актеров «Современника» в кино.

— Начнем с того, что само появление «Современника» было своеобразным откликом на требования времени.

Я приехал тогда в Москву из Саратова и поступил в школу-студию МХАТ. Учился. Жил в каком-то радостном обалдении. Была Москва с ее великолепными художественными памятниками. Я посмотрел великий спектакль В. И. Немировича-Данченко «Три сестры». В Москве давал гастроли французский театр «Комеди Франсез». По-новому стал говорить и кинематограф.

Мы (однокурсниками моими были Майя Менглет, Гафт, Урбанский) получили огромный заряд творческой энергии, и ей надо было найти выход, приложение.

Однажды ко мне подошел, кажется, Игорь Кваша и сказал, что если я хочу, то могу прийти ночью в небольшой учебный зал студии, где Олег Ефремов репетировал «Вечно живые». И я пришел, только и всего.

Мне поручили роль студента Миши. Роль была маленькая, на сцене я находился недолго, и мне было очень трудно— я засыпал. Иногда открывал глаза — репетиция продолжалась, на сцене играли. Это было прекрасно! Рафа Хозак, наш композитор, чтобы мы сохранили силы, притаскивал огромные термосы с чаем и кофе, а также вареных куриц. И Лиля Толмачева, будучи нашей примой, их поедала.

Я не склонен к сентиментальным воспоминаниям, но все действительно было, как в сказке: просыпаешься — они еще репетируют...

Вся наша жизнь, неповторимый дух товарищества, творческого единства—все это питалось атмосферой тех лет, выражало умонастроения времени и стало для нас тем багажом — и жизненным и творческим — который помогает в работе на сцене и в кино по сей день.

Время определило и эстетические позиции студии.

До прихода в студию Ефремова мои идеалы и представления о том, каков должен быть актер, находили выражение в образе корнелевского Сида, которого играл актер из «Комеди Франсез» Андре Фалькон. Он выходил на сцену в белом: сапоги, колет, костюм, плащ — все белое, женщины трепетали, глядя на него. Потом мои идеалы стали стремительно меняться в сторону итальянского актера Тото и нашей замечательной актрисы Фаины Георгиевны Раневской.

— В чем, если говорить подробнее, были особенности работы студии, ее эстетическая программа? Сегодня об этом вновь много говорят и спорят. Двадцать лет прошло. Круглая дата.

— Прежде всего Ефремов безжалостно и последовательно разрушал мечту о белокостюмном актере, выходящем на сцену в свете прожекторов. Весь смысл актерского существования был в другом — в способности нести проблемы, которыми жила страна. Мы мечтали о театре, который станет университетом, кафедрой и меньше всего думали о чистом актерском «самовыражении». Профессия актера, думалось нам, должна вновь встать вровень с профессиями авторскими, самостоятельными — художника, поэта, писателя, — неистовостью своею актер должен был компенсировать вторичность своего ремесла. На этом фундаменте и формировалась актерская манера «Современника», эти качества «Современник», я думаю, принес и на экран.

Обновление шло не только по линии актерской профессии. Обновлялись средства режиссуры, сценография. Новый театр предлагал и новую драматургию. Мы играли Розова. К сожалению, тогда МХАТ, где шли пьесы «Залп Авроры», «Зеленая ули-

ца», прошел мимо Розова, казалось бы, предназначенного ему драматурга.

Основой художественного обновления, к которому мы стремились и которое было необходимейшим ответом на перемены в общественной жизни, был коллектив единомышленников, собравшихся вместе не по должности, а по любви, на основе достаточно ясной эстетической программы. Привязанности и антипатии и в искусстве и в жизни были у нас общими.

— А как вы расцениваете прозвучавший недавно упрек как раз в отсутствии ясной эстетической программы и подмене ее простой злободневностью?

— Думаю, что это несправедливо, неверно. Творческой основой нашей студии было учение Станиславского об актере, о живой жизни человеческого духа, воспроизводимой здесь, сейчас, в этих предлагаемых обстоятельствах. Ведь «Современник» был студией МХАТ. Это уже другой вопрос, что МХАТ не захотел или не смог признать нас своими детьми. Может, случись иначе, и Художественный театр был бы немного другим, да и судьба «Современника» сложилась бы иначе. Не знаю, лучше или хуже, но иначе.

Повторяю, в самом возникновении «Современника» было веление времени. Его рождение — это часть обновления культуры и духовной жизни, часть тех серьезных и чрезвычайно благотворных процессов, которые происходили в нашей стране. И главное, чем «Современник» стал любезен зрителю, — это стремление театра выносить на обсуждение насущные проблемы, желание помочь переменам, происходившим в сознании людей, становлению взглядов молодежи. На решение этих задач были направлены все художественные средства, вся эстетика «Современника». Образовывалось кольцо: идеи времени формировали эстетику театра, давали ей публицистическую окраску, — и эстетика служила идеям времени. Одно было немыслимо без другого.

В те годы в литературе, в кино, в живописи, в театре — везде рождались новые художественные ценности, счищалась паутина со старых. «Современник» был далеко не одинок. И мне кажется, прочность его позиции объясняется прежде всего тем, что он опирался на лучшие традиции нашего театрального искусства, традиции МХАТ.

Опыт «Современника» в первые годы его существования подтверждал закономерность: период бурной общественной жизни требует от художника максимальной погруженности в круг идей своего времени, требует предельной жизненной достоверности, и не терпит искусства «отвлеченного». Передать дух времени можно только полностью отказавшись от какого бы то ни было «актерства». Надо было самому по-человечески переживать свое время, верить в те коммунистические идеалы, которые мы проповедовали со сцены. Это было нашей платформой, нашим мировоззрением.

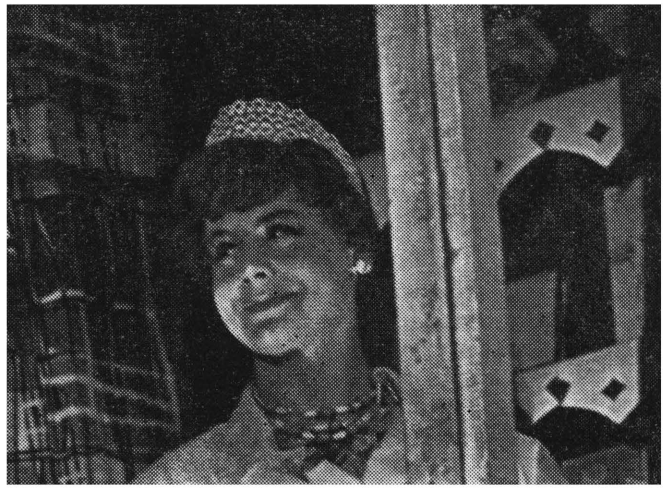
Процесс обновления бурно проходил тогда и в кинематографе. Наверное, нет нужды вспоминать сейчас фильмы, которые тогда были новаторскими по самой своей сущности и знаменовали новый подъем, новый взлет советского кино. Но они, эти фильмы, ведь тоже включали в себя художественные завоевания своего времени, энергично осваивали их, обогащали собственным опытом. Тогда кинематографу и понадобились актеры «Современника» с их тягой к жизненной достоверности и естественности поведения.

— Существует суждение, что манера игры актеров «Современника» приводила к замкнутости анализа жизни на личности самих актеров...

— Мы и добивались предельного сближения образа и исполнителя, порой даже их отождествления. На наш взгляд, «играя себя», можно было лучше, яснее рассказать об окружающем мире, раскрыть проблематику и чувствования того времени.

Но само это понятие — «играть себя» — условно в высшей степени. К нему легко придраться — но не лучше ли разобраться

Спектакль «Всегда в продаже». Официантка



в нем? Вот только те роли, которые довелось сыграть мне. В 1957 году мне было двадцать два года, а я играл четырнадцатилетнего мальчика. В 1960 мне было двадцать пять, а я играл дирижера и повара в «Голом короле». И играл, как писали тогда некоторые критики, с определенным профессиональным умением.

«Играть себя» в нашем понимании значило наиболее полно выражать свою общественную позицию. И если вспомнить лучшие театральные традиции, надо признать, что такая манера не наше открытие.

На сцене мы стремились показать людей естественных, выступали против «неживых» актеров, ходульно мыслящих и выработавших манеру специфически «театральную», выспренную. В моем представлении, такое обновление должно было стать этапом человеческого гражданского развития актеров и, конечно, не могло являться конечной точкой этого развития. Но первый этап был закономерен и необходим — сама жизнь счищала устаревшее с актерской профессии, ее «котурновость».

Потом время становилось все требовательнее, взыскательнее, и мы, к сожалению, не всегда поспевали за ним. А оно призывало, работать более глубоко, полнее используя все возможности сцены и экрана.

«Современник» тоже менялся, но не так стремительно, как хотелось бы. Мы, например, слишком поздно пришли к классике. Это очень серьезная ошибка. Потому что именно значительность художественных задач классики должна была подвигнуть актеров на более серьезное освоение мастерства. Классика заставляет работать без подпорок и стропил, которые дает сегодняшний, узнаваемый драматургический материал. Современная пьеса так или иначе поддерживает актера интонацией времени. В классике же эту интонацию актер должен нести в себе. И потому его художническая, его человеческая значимость выявляются в классическом репертуаре, как ни в каком другом.

— Некоторые сходные мысли были высказаны в статье А. Демидова «Как молоды мы были...» на страницах журнала «Театр» (1976, № 1) Да и многие из вопросов, которых мы сейчас коснулись, тоже были «спровоцированы» этой статьей.

Пока это, по-моему, единственное выступление в печати, которое подводит определенный итог развитию «Современника» и

размышляет о возможных дальнейших путях этого развития. Поэтому особенно высоки требования, которые предъявляешь к точности оценок, диалектичности суждений. Критические выступления журнала «Театр» отличают обычно именно эти качества, но, к сожалению, в статье Демидова стремление к подчеркнутой объективности переходит в равнодушие к исследуемому материалу.

Хочу отметить, что ведь действительная судьба «Современника», его реальная роль в художественном процессе и общественной жизни оказались заслоненными от автора во многом умозрительной, искусственной концепцией. Это привело к парадоксам, когда такие спектакли, как «Четыре капли» и «Эшелон», которые в идейном смысле близки друг другу и отражают линию театра, оказываются у А. Демидова антиподами. Но это частная несообразность по сравнению с тем, что забытым оказалось место театра в духовной жизни своего времени. «Современник» бесспорно выразил определенный момент в духовном развитии нашего общества, он помогал зрителю в осознании многих сложнейших проблем пятидесятых годов. Как же анализировать его путь без учета этого обстоятельства?!

За организационными переменами, связанными с уходом О. Ефремова, А. Демидов, по-моему, не видит те качественные изменения, которые произошли в театре и позволили «Современнику» сохранить свою репутацию, свою активную жизненную позицию. Театр не утратил своей способности познавать жизнь проблемно, не утратил умения схватывать вопросы времени в момент их созревания. Конечно, у «Современника» не мало бед, но в главном — он остался современным, он продолжает быть интересным и необходимым для нашего нового поколения. Так, во всяком случае, мне представляется, и я не раз слышал сходные суждения... Что вы думаете об этом?

— Статью А. Демидова мы все прочитали очень внимательно. В ней немало правды. Но ее трудно принять, потому что эти крупицы правды объединены, согласен с вами, общей неверной концепцией, поразительным непониманием той основы, на которой, собственно, и стоит театр «Современник».

Статью эту я не принял по двум главным причинам. Первая. Критик сделал вид, что никаких объективных предпосылок к появлению такого театра не было. Он рассматривает «Современник» в отрыве от времени. В результате, рассуждая о соотношении эстетики и гражданственности,

Спектакль «Балалайкин и С°». Балалайкин

Демидов упускает из виду особенности конкретного исторического момента и подходит к анализу «Современника» начального периода с мерками сегодняшнего дня. Он не замечает, что некоторое нарушение пропорций (если такое вообще можно установить) и преобладание гражданских, публицистических мотивов в наших спектаклях было естественной, необходимой и безусловно положительной тенденцией того времени.

Вторая причина. Думаю, что рекомендации автора статьи насчет того, как театр должен работать сегодня, несостоятельны. Ведь по сути, он предлагает театру погасить его социальность, его стремление активно вторгаться в жизнь. Просто-напросто придать забвению важнейшие аспекты гражданской программы «Современника» и прежде всего заняться художеством. А так не бывает. Так театр обессмысливается, становится шутовским, ремесленным.

К сожалению, в первые года полтора после ухода О. Ефремова из театра было поставлено несколько плохих, невнятных и не очень серьезных по проблематике спектаклей.

Это «Корни» А. Вескера, «Свой остров» Р. Каугвера. Но мне очень жаль, что Демидов не понял той роли, которую играет для театра, например, постановка пьесы «Погода на завтра» М. Шатрова. Или философской притчи «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова, где решается важный, очень современный вопрос о том, как человеку человеком быть. Или такого гротескного, во многом метафорического спектакля, как «Балалайкин и С°» по Салтыкову-Щедрину. Или «Четырех капель», где за свойственной В. Розову любовью к бытописанию и житейским подробностям просматриваются важные жизненные обобщения. В этом же ряду «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, «Валентин и Валентина» М. Рощина. Я говорю сейчас о тех спектаклях, которые по-новому, современно начали вновь реализовывать репертуарную линию того самого театра, который был задуман весной 1956 года.

Охотно соглашусь, что эти спектакли не равнозначны по своим художественным достоинствам. Есть в них и просчеты драматургии, есть и недостатки сценического воплощения. Кстати, недостаточный для сегодняшнего дня уровень профессионализма особенно отчетливо обнаружил такой спектакль, как «Двенадцатая ночь», возведенный А. Демидовым чуть ли не в эталон. По нашему мнению, значение «Двенадцатой ночи» для театра гораздо скромнее. Этот яркий, может быть, несколько облегченный спектакль утолил нашу потребность в праздничном театральном зрелище, в нем есть довольно интересные актерские работы. Но, конечно, нельзя назвать его абсолютной удачей. Вот как школа, как возможность чему-то научиться, вспомнить, что одним из важнейших средств актерской выразительности является пластика, он стал, на мой взгляд, акцией в чем-то полезной и нужной нам.

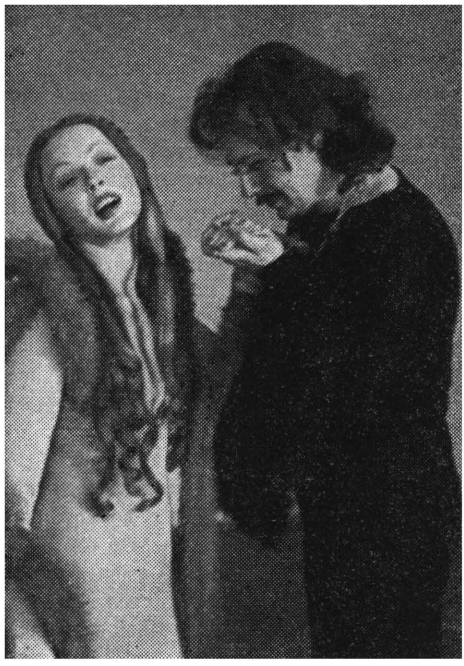
Сегодня, мне кажется, в жизни «Современника» наступил новый этап. Качественно новый. Как и в кино, которое тоже развивается, не стоит на месте. Кино и театр снова идут в ногу, и сегодняшний сценический опыт актеров, даже в большем масштабе, чем прежде, вновь оказывается ко двору в кинематографе...

●

Беседа неожиданно прервалась. В комнату, где соединились приметы традиционного директорского кабинета и уютной актерской квартиры, заглянула женщина и сказала, что Табакова ждут на репетиции. Здесь же в кабинете стояли кирзовые сапоги, на стуле лежала кепка, брюки и потертый пиджак — костюм Егора Полушкина, героя пьесы, сделанной по повести Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей».

Табаков начал переодеваться.

— Полушкин — это моя давнишняя мечта, — сказал он, натягивая сапоги.



Спектакль «Двенадцатая ночь». Мальволио

— А кого вы еще мечтаете сыграть в кино, в театре?

— Вы знаете, раньше, когда обдумывал планы на будущее, я себе говорил: «Вот это в театре, а это хорошо бы в кино». Теперь же кино и театр до некоторой степени стали составлять для меня единство.

— И все-таки о каких ролях вы сегодня мечтаете?

— Сегодня?.. Вот Хлестакова никогда уже не сыграю — возраст не тот, князя Мышкина — опять-таки возраст. Но думаю, удастся сыграть старика Акима из «Власти тьмы», Иудушку Головлева, Чичикова. Надеюсь, буду играть Обломова, Санчо Пансо, Глумова из пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Швейка. Это классические персонажи, а есть целый ряд интересных современных героев, таких, как герой повести В. Белова «Привычное дело» — Иван Африканович. Или герой повести В. Распутина «Живи и помни». Привлекает меня человек государственной мысли и государственного масштаба, написанный И. Друцэ в пьесе «Святая святых».

Я ответил вам, что кино и театр мыслю как нечто целое, а рассказал о своих актерских мечтаниях — и чувствую, что ошибся. Например, Ивана Африкановича, конечно, хотелось бы сыграть в кино. Этот образ невозможно перевести в театр без серьезных потерь. Что такое Иван Африканович без всего первого разговора с мерином Парменом?..

Как видите, Иван Африканович требует экранного воплощения, а вот Полушкин возможен и на сцене. Я сейчас эту роль репетирую. Кстати, раз мы коснулись репетиции, могу сказать, что киноактеры больше всего тоскуют именно по театральным репетициям. Репетиция в театре помогает актеру поддерживать форму. Другая ее притягательная особенность: в театре репетиция предоставляет возможность для поиска, практически не ограниченного временем. Можно пробовать разные варианты, неспешно обдумывать их, и мысль: «Сейчас срепетируем быстренько — и снимать»,— не нависает дамокловым мечом. Эти навыки театральные актеры приносят с собой в кино — здесь они в большей степени участники поиска, а не просто исполнители заранее продуманных решений. Они более самостоятельны и подготовлены к тому, чтобы на равных произвести необходимый сговор с режиссером, а в конечном итоге легче преодолеть те сложности, которые встречаются в кино. Этим отчасти и объясняется, по-моему, любовь кинорежиссеров к театральным актерам, чуть ли не большая, чем к чисто кинематографическим.

По сути, что делает кинорежиссер: он, как привередливая невеста, выбирает, чтоб и лицом был хорош, и станом гибок, и не-

глуп, и чтобы состояние непременно имел в виде разработанной актерской техники.

●

...Что такое разработанная актерская техника, я понял на репетиции.

Репетиция — это спектакль. Но спектакль самый искренний и доверчивый из всех, что будут сыграны после. В нем обнажается смысл действия, который выражают словами и лишь потом облекают в художественную форму. В этом спектакле актер беззащитен перед посторонним взглядом, как скульптура, ставшая неожиданно прозрачной и «не умеющая» скрыть грубо свитый проволочный каркас. Но наблюдать за этим своеобразным спектаклем едва ли не более интересно, чем за обычным сценическим представлением.

В зрительном зале ты — только ценитель и часто, к сожалению, способен лишь ощутить, но не понять все грани замысла. На репетиции же ты полон иллюзии соавторства. Ты участвуешь в поиске единственно возможного смысла, которым надо наполнить реплику или целую сцену. Приподнимается завеса и над секретами мастерства. Видишь актерскую технику, наработанные приемы, которые потом, на спектакле, будут либо отброшены как уже ненужные подпорки, либо укроются в пластическом рисунке роли.

Репетиция стала иллюстрацией начатого нами разговора о мастерстве, о сегодняшних требованиях к актеру в кино и в театре. Она же была необходимым предисловием к беседе о творчестве самого Табакова, во время которой я не раз мысленно возвращался к впечатлениям от этого необычного, разгримированного спектакля — репетиции.

Все были уже в сборе: режиссер В. Фокин, актрисы Т. Дегтярева, играющая жену Полушкина, Е. Коренева и мальчик Гена Годовский, ученик пятого класса, которого пригласили в театр играть сына Полушкина. Актеры уселись на стулья перед сценой. Валерий Фокин раскурил трубку. Стали читать.

На столе перед актерами лежали тексты ролей — многократно перегнутые листки бумаги. Среди них резко выделялся аккуратно сброшюрованный экземпляр, заботливо перевязанный ленточкой, на его обложке взрослым почерком были выведены ровные буквы: «Не стреляйте в белых лебедей». Страницы этого буклета осторожно перелистывал Гена.

— Тять, а тять, — прочитал Гена. По роли он окликнул Полушкина. Сын принес завтрак отцу на работу. Отец невесел. Он отвечает сыну с каким-то грустным добродушием, показывает припасенную для мальчика картинку со слоном. Тянется незначащий разговор. Обида говорит в Полушкине. Сняли его с плотников, послали ямы рыть.

— А ты бы не пошел, тять, — читает Гена.

— Как же не пойдешь, — со вздохом усмехается Табаков.

Фокин останавливает репетицию:

— Ты как дома отца называешь?

— Пап, — отвечает Гена.

— Вот так и говори. Не надо: тять, тять. И старайся не смотреть в текст, просто рассказывай, что помнишь, не заглядывай, — говорит Фокин.

— Пап, пап, — ч и т а е т Гена.

И тут замечаешь, что самое важное препятствие, видимо, не в слове «тятя». А в том, что Гена относился к тексту с каким-то священным ужасом. Табаков же, напротив, выказывал тексту на помятых листочках как бы безразличие. В этом случайном сравнении наглядно проявлялась актерская техника, метод, который во многих своих качествах доведен у Табакова до автоматизма и применяется уже неосознанно, как выработанная опытом и временем привычка.

Только Гена начинал читать, как между ним и текстом роли возносилась почти осязаемая стена. Он не знал, как ее преодо-

леть, и для него и герой и слова героя оставались чужими.

Перед глазами Табакова текста не было. Вернее он был, но что могли значить мятые листки и напечатанные на них буквы? Даже заглядывая в эти листки, актер словно делал им одолжение. Стена существовала и для Табакова, но он не обращал на нее внимания, пренебрегал ею, поглядывал на нее свысока, и от того стена разрушалась, а порой и вовсе исчезала. Слова Полушкина переставали быть собственностью бумаги и переходили во владение Табакову. И он жил этими словами. Он погружал их в действие: говорил и отколупывал кожуру от апельсина, говорил, надавливал на апельсин и пил сок, говорил и поправлял что-то в своем костюме. Слова, замешанные в реальное человеческое поведение, переставали быть текстом — становились речью с естественными интонациями и паузами.

Вскоре действие переместилось на сцену. Табаков стоял с лопатой в руках и ударял ею легонько о деревянный настил — «копал землю».

На сцене у актера появились новые задачи: здесь движения не должны были оказаться посторонними по отношению к речи, здесь надо было играть с ощущением среды, которую в театре можно лишь вообразить.

Табаков стоял, что называется в армии, «вольно». Мышцы были расслаблены и послушны сознанию. Табаков примеривался, искал удобную позу для того, чтобы яснее ощутить психологическое состояние Полушкина. Актер делал это не торопясь, со вкусом. Так пианист в концерте усаживается на стуле перед роялем. И вдруг, неожиданно, зазвучали слова Полушкина.

Табаков работал легко, в его движениях чувствовалась подогнанность и завершенность. Пластика, сопровождавшая речь, в каждый момент действия была логична и необходима. Рождалось ощущение полной свободы актера, образной полноты.

Отыскав верную тональность, Табаков становился хозяином положения. Было видно, что он без труда владеет профессией, а иногда даже балуется, играет своим умением, как хороший плотник играет инструментом, прежде чем употребить его в дело. Взяв из рук Гены эмалированную миску, в которой лежал предполагаемый завтрак Полушкина, Табаков «откусил» от миски кусок и начал «пережевывать» его. Легко доступный прием пантомимы, которым взрослые любят развлекать маленьких детей, у Табакова был сымпровизирован с точной психологической заостренностью. В мимике угадывалась и томившая Полушкина тоска, от которой он рад был отвлечься нехитрой трапезой, и то, что Полушкин проголодался за работой, угадывались и чистый воздух, и окружавшие отца и сына деревья, и земля, на которой они сидели... А главное — исчезла комичность приема.

Репетиция подходила к концу...

●

Когда мы вернулись в кабинет Табакова, речь зашла о его работе в кино. И мне приходилось только удивляться, с какой точностью совпадали периоды кинематографической деятельности актера и те этапы развития «Современника», о которых у нас уже был разговор. Оказалось, что кинороли Табакова действительно неразрывно связаны с его театральным опытом.

— Олег Павлович, что выпало на вашу долю в кинематографе? Вы много играли розовских мальчиков...

— В свое время, помню, Николай Губенко очень пренебрежительно отозвался о розовских мальчиках. Это неверно. По пьесам Виктора Сергеевича Розова, я думаю, когда-нибудь будут, как по пьесам Островского, проходить жизнь. Его мальчики — это очень разные мальчики. И Олег Савин из спектакля «В поисках радости» и фильма «Шумный день» — это не столько бодрый и жизнерадостный, как почему-то принято считать, сколько драматически жи-

вущий герой. Так или иначе он разрешал социальный конфликт. Ведь мещанство — это понятие социальное, а выходил он с ним на бой не живота ради, а ради идеи. Дело было не в том, что в заставленной мебелью квартире неудобно жить, а в том, что посягнули на человеческую душу.

И потом, я не могу ограничить свои роли понятием «розовские мальчики». Скорее мой герой был человеком, вступающим в жизнь. Тут и Александр Адуев из «Обыкновенной истории», которого я хотел сделать предупреждением Олегу Савину. Потому что история Адуева-младшего — это один из возможных вариантов пути для героя «Шумного дня».

Был у меня и требовательный к людям Сережка Львов из фильма «Чистое небо», был и недоверчивый лейтенант из картины «Живые и мертвые». Я люблю своего героя из фильма «Молодо-зелено», который старался сам во всем разобраться и ненавидел зло во всех его проявлениях, был неравнодушен к жизни и к людям, его окружавшим. Герой очень характерный для тех лет.

В рамках одной темы я старался как-то меняться. Но постепенно, видимо, выработался стереотип, и даже, когда я вырос из возраста мальчиков, вступающих в жизнь, меня все еще продолжали приглашать на подобные роли. Вырваться из этого круга представлялось чрезвычайно трудным.

Но, по-моему, тяжелые времена для меня миновали — появились другие роли. Мои новые герои — это люди, прожившие полжизни, они пытаются осмотреться, понять

«Шумный день». Олег Савин

окружающий мир и свою собственную судьбу, подвести предварительные итоги.

— Какова связь между вашим прежним героем и новыми?

— Она, наверное, выражается не так притчеобразно, как в плохом кино: вроде появляется один, а из зеркала на него уже смотрит другой. Не так! Потому что переход от прежних ролей к нынешним не был скачкообразным. Просто по мере того, как старый герой исчерпал себя, по мере того, как в сознании людей произошли перемены, которые этот герой в моем лице не мог уже выразить, потребовалась трансформация в иное качество. И потом, играю ли я мальчиков или зрелых людей, я остаюсь человеком с определенными нравственными гражданскими идеалами, которые во многом сформировались еще в студии «Современник», и это несомненно объединяет моих героев. Так что общее, конечно, есть. Другое дело, что мне бы не хотелось повторить ошибки прошлых лет. Внесу одно уточнение. Наша профессия немыслима без знания жизненных процессов, она требует неравнодушного отношения к окружающему миру. Но, думается, сегодня этого мало — выражать дух эпохи, наталкивая зрителей на осознание проблем времени. Надо идти дальше — к глубокому и серьезному размышлению, анализу этих проблем. Надо учиться обобщать, делать выводы. Задачи эти сложны, и кино, давая возможность сегодня актеру расширить круг выразительных средств, помогает в поисках художественных решений.

Серьезное подспорье в работе писателя — его записные книжки, в работе художника — эскизы, у журналиста тоже есть, наверное, какие-то блокноты. Актер рассказывает своим творчеством о людях, которых

«Молодо-зелено». Николай Бабушкин

он видел, которых так или иначе понял. Люди — это наш золотой запас. Но пополнять запасы — не значит ходить по Ярославскому, Казанскому и Ленинградскому вокзалам от двадцати трех ночи до четырех утра, выискивая типажи. Нет! Просто надо культивировать в себе постоянное внимание к человеку, к людям, даже тогда, когда их лица лишь мелькают в толпе.

Актер всегда стремится к раскованности. Что такое раскованность? Это — способность к импровизации. А когда рождается импровизация? Когда есть исчерпывающее знание о человеке: даже если герой окажется в непривычной для него среде, актер будет способен сымпровизировать логику персонажа. Импровизация — это хозяйское владение материалом, при котором все возможности используются до конца, все актерские задачи реализуются последовательно.

Чем больше я играл своих мальчиков, тем больше опыта, умения в этой области у меня накапливалось. Я уже по-хозяйски владел материалом. Но, как ни странно, с каждой следующей ролью раскованность, способность импровизировать не прибывала, а скорее наоборот. Происходило это, видимо, потому, что постепенно я терял вкус к своим традиционным героям, они переставали волновать меня. Я не испытывал от работы над этими образами радости, и это было для меня самой серьезной невосполнимой потерей. Ведь можно сказать, что я отношусь к актерам гурманам. Я испытываю наслаждение от самого процесса актерского творчества: перевоплощения, игры.

— В этом, мне кажется, одна из самых примечательных особенностей вашей сегодняшней актерской работы в театре. Не раз приходилось слышать, да и говорить самому: «Ну, Табаков просто купается в этой роли». Но щедрость, искрометность — это в театре. В кино же рисунок ваших ролей, во всяком случае прежних, гораздо строже.

— Думается, в последних моих работах, особенно телевизионных, я порой делаю вещи даже более рискованные, чем в театре.

В «Каштанке» — я имею в виду телефильм режиссера Р. Балаяна по рассказу Чехова, где я играл клоуна, одинокого и сложно живущего человека, — к этому располагал драматургический материал. В телефильме о Марке Твене привлекла сложная актерская задача: надо было играть 75-летнего старика, а в эпизодах воспоминаний писателя — молодого человека лет тридцати. А вот, скажем, в сделанном для телевидения «Коньке-Горбунке», фильме режиссера В. Храмова, я целиком играл всю сказку: и за братьев, и за Конька, и даже за царь-девицу.

— Но это вы говорите о телевизионных работах. На телевидении, действительно, много возможностей для такого рода экспериментов. Но как обстоит дело собственно в кинематографе?

— Мне кажется, что в кино я веду поиск в том же направлении. Только что закончил сниматься в роли Ягужинского в фильме А. Митты «Арап Петра Великого»; сейчас снимаюсь в картине «Розыгрыш» по сценарию С. Лунгина, которую ставит на «Мосфильме» режиссер Владимир Меньшов. Я играю то ли себя, то ли человека своего поколения. Мой герой пытается противостоять прагматизму собственного ребенка. В один прекрасный момент сын говорит отцу: «Мы с тобой одной фамилии, но я смоделирован с большим процентом честолюбия. Этот высокий процент позволит мне прожить более ярко, более интересно и содержательно.

Ведь есть жизнь Менделеева, а есть...» И папа договаривает: «Моя». «Да нет, ты не обижайся, — говорит сын. — Мы с мамой очень горюем, ты же так много надежд подавал. А сейчас, понимаешь...»

Вот приблизительно такой очень современный разговор происходит в фильме между отцом и сыном. В общем-то, в этом диалоге вечный вопрос: что важнее — кем

«Чистое небо». Сережка Львов

быть или каким быть? Люди обсуждают его на протяжении многих веков, и мы вносим лишь свою частичку в этот грандиозный диспут.

Третий фильм, в котором я снялся, — это кинодебют украинского режиссера Олега Гойды. Он экранизировал повесть В. Катаева «Зимний ветер». Тут я опять выступаю в роли отца. Играю папу Бачея, который впервые появляется у Катаева в повести «Белеет парус одинокий» — там он отец Пети и Павлика, учитель литературы одной из гимназий Одессы начала века. Отцу в «Зимнем утре» приходится решать более сложные вопросы, чем герою фильма «Розыгрыш», вернее, более драматичные. В широком смысле это вопросы жизни и смерти. Что такое счастье и что такое потери? Что значит в жизни отца смерть самого близкого человека — сына, даже если сын умер за святое, великое дело революции? И что значит понимать: твоя жизнь кончилась, и ты существуешь по привычке.

Много разных вопросов приходится решать моим отцам.

— Значит, уберечься все-таки не удалось? Как говорят, актеры в таких случаях «Пошла полоса отцов».

— Так ведь возраст уже такой. И, наверное, роли отцов впереди еще будут и не раз. Это не страшно. Плохо, если главным отличительным признаком героев станет не их характер, не проблемы, которые их занимают, а то, что они выполняют в картине функцию отцов. Постараюсь, чтобы так не случилось. В кино ведь это бывает: появляются чуть ли не штатные старушки, старики, отцы...

— И все же, если снова выработается стереотип?..

— Необходимо будет его разрушить.., если хватит мужества.

●

Так кончилась беседа. На последние вопросы Табаков отвечал уже поспешно — пора было ехать на занятия студии, в Бауманский дом пионеров. Студию уже заметили. Про нее стали говорить и писать. А Табаков за время нашего разговора упомянул о студии всего несколько раз, да и то вскользь. При этом говорил скупо и жестко, словно сдерживая себя. Так говорят о чем-то самом важном, заветном, стараясь не поминать без особой надобности.

Мы вышли из проходной театра. Наступила весна, было ясное небо и грело солнце. С крыш капало и таял снег. В воздухе растворилась та странная неустойчивость, то неуловимое весеннее колебание, которое обращает мысли в радостную сумятицу, сулящую исполнение всех желаний. С 56-го года — года рождения театра «Современник» — это двадцатая весна. Сколько за это время растаяло снега, а сколько выпало нового. Изменилось время, изменились люди, изменился театр. И надо поспевать.

— Два года назад идея студии рождалась как надежда привести в театр новую кровь, — сказал позже Табаков, — как мысль о необходимости обновлений, о принятии в театр новой генерации, а не отдельных талантливых актеров, нужных на определенные роли. Как мечта о том, чтобы лет через пять-шесть после занятий в студии и окончания ГИТИСа в театр вошло целое поколение молодых людей со своим жизненным опытом, со своими, стоящими перед этим поколением проблемами, со своими гражданскими и человеческими идеалами. И если к тому же они будут обладать серьезными дарованиями, то возможно, произойдет тот волшебный фокус, который случился в 20-е годы во МХТе после постановки «Дней Турбиных», когда даже самые консервативные «старики» признали за молодыми не только право на существование и сосуществование, но и право на участие в решении дел. И в процессе развития нашей студии планы тоже уточнялись, пока не вылились в мечту о возможном самостоятельном театре.

Планы уточнились. Может, потому, что сегодняшний день и накопленный театральный опыт подсказывают: одного лишь омоложения теперь мало. Чтобы заговорить по-новому, создать новый коллектив единомышленников, характерный именно для нашего времени, надо подвести итог пройденному, поставить точку и начать сначала. А сделать так, наверное, нелегко. Для этого должна быть в человеке неуспокоенность и какая-то не дающая остановиться пружина.

Новое дело требует много времени, и административная суета теперь лишь отвлекает Табакова от главного. И он, кажется, решил поставить точку. И поставил ее по-актерски сценично и немного празднично, чтобы запомнилось, наверное.

Итак, мы вышли на улицу, наступала весна. На снегу полуразвалившимися столбиками лежали старые визитные карточки с указанием должности директора театра «Современник» — на русском и английском языках — Табаков выложил их из портфеля. Потом он достал из багажника машины канистру и окропил визитки бензином.

Прямоугольники плотной бумаги не успели пропитаться, но сразу хорошо загорелись. Одни быстро обугливались в трубочки, другие, словно сдвинутые пламенем, лежали в стороне. Огонь, подталкиваемый легким ветром, скользил с одного бензинового пятна на другое. Табаков взял валявшуюся в стороне полоску кровельного железа и, как кочергой, стал поправлять ею костер. Он делал это то ли серьезно, то ли шутя. Неожиданно вспомнились слова Табакова, которые прежде показались случайными и не совсем ясными: «Потом идеалы мои стали стремительно меняться в сторону итальянского актера Тото...»

Проходившие мимо актеры «Современника» останавливались, заинтересованные необычным зрелищем: директор театра и вдруг за столь мальчишеской забавой. Одни грели руки, другие давали советы по разжиганию костров, третьи рассуждали о неизбывности детской страсти поджигать.

Табаков отвечал что-то. Посмеивался — возможно, над происходившим, а может, и над самим собой. Когда костер уже догорал, он поглядел на огонь и сказал:

— Какая-то удивительная сила в нем есть. Так бы век стоял, стоял и глядел, не отрываясь.

Телефильм «Зимний ветер». Бачей

●

Сегодня студия — это эксперимент. Каковы будут его результаты, сказать трудно. Но уже теперь ясно, что студия во многом наследует те организационные и идейные основы, которые утверждал «Современник». И потому я с любопытством вглядывался в происходившее — ведь такой опыт может быть полезным и для кинематографа...

Занятия студии происходили в большом зале, который в другие дни служил хореографическим классом. На полу были разложены маты. На каждом сидел один из студийцев. Со стороны ребята напоминали сказочный отряд на коврах-самолетах.

Занятия по сценическому движению длились около полутора часов. Табаков был пока свободен, и я подошел к нему. Не дожидаясь вопросов, он сказал:

— Чтобы увлечь ребят, заставить их болеть делом студии, отдаваться ему целиком, надо было поставить ясные цели, посвятить в наши замыслы. И организовать дело со всей возможной серьезностью. Готовить настоящих профессионалов. Для театра. Для экрана. Для искусства.

Видите, как они работают? Так это только потому, что они понимают нужность каждого из тех упражнений, которые делают. Они сознают, что все это потом пригодится в их ремесле. Я убежден, что только осмысленный и целенаправленный труд студийцев может дать серьезные результаты в нашей затее. Сегодня и театр и кино немыслимы без высочайшего профессионализма. То, что ребята уже научились делать, и то, что им преподают, не проходят даже на старших курсах театральных училищ. А ведь наши студийцы — всего лишь школьники восьмых-девятых классов.

Почему школьники? Потому что они легче воспринимают то, чему мы стараемся научить, особенно в области пластики. А пластика — это серьезнейший пробел у нас и в театре и в кино. Помимо техники движения, пластики, конечно, будут преподаваться и ритм, и танец. Эти дисциплины тоже — чем раньше начинать, тем лучше.

Занятия по сценическому движению заканчивались. После разговора с Табаковым в душе шевельнулось что-то похожее на зависть к этим ребятам. В шестнадцать лет, когда бродит масса энергии, а буду-

щее и цели жизни рисуются еще туманно, получить вдруг ясную точку приложения, благородную цель — наверное, это большое везение.

Возможно, Табаков подумал о том же, о чем и я, и сходное чувство коснулось его? Не знаю. Но только он неожиданно встал, снял пиджак и подошел спиной к стене. Потом, перебирая руками по стенке, он стал выгибаться, делая мостик. Когда руки дотронулись до пола, он остановился и выпрямился. Надел пиджак и вернулся к скамейке.

— Вы просто не способны пережить, что чего-то не можете. Обязательно тоже должны сделать. Наверное, если бы тут из Ла Скала пели, вы бы и их старались перепеть, — улыбнулся В. Фокин.

— Нет, перепеть бы не старался. А перетянуть попробовал бы, — сказал Табаков, отряхивая руки.

Потом шли занятия режиссерской группы, а мы беседовали о тех художественных задачах, которые ставит перед собой студия.

— Сегодня мы все говорим о качестве. Я не хочу упрощать и вульгаризировать связи, но единственное оправдание, которое может быть нашей затее, это высокое художественное качество. И о нем мы заботимся прежде всего. Мы не можем не быть гражданами страны, не можем не быть людьми нашего времени — это ясно, это подразумевается. Иначе мы обессмысливаем свое существование. Гражданственность должна быть нормой жизненного поведения. Но будем же прежде всего оценивать то, к а к реализуются благие намерения.

Одна из важнейших проблем для нас — как сделать, чтобы процесс познания драматургического произведения был бы действительным познанием, а не подгонкой автора под актера. Чтобы уникальность этого автора, уникальность его пьесы получили бы адекватную уникальность в театральном языке. Весь смысл не в осуществлении некоей единой манеры, а в постоянном расширении угла зрения через влюбленность в своеобразие автора, через подлинное изучение его. Не использование отмычек, а изготовление ключей штучным способом. Ведь если сделать так, то спектакли уже будут непохожи один на другой, потому что не может быть Толстой похож на Достоевского.

А если говорить о том едином средстве актерской выразительности, которое будет служить воплощению замысла, то, естественно, — это школа переживания, иной способ нас не интересует. Только пропустив драматургический материал через живого, сегодняшнего актера, через его способность воспроизводить жизнь человеческого духа, можно будет заставить зрителей поверить в образную систему спектакля.

Соединить Мейерхольда и Станиславского. Привить беспредельную тягу к подлинности Станиславского, к совершенно фантастической способности Мейерхольда давать каждому своему новому спектаклю новое направление. Вот о чем мы мечтаем, куда толкаемся. Это должен быть Т е а т р!

Я был в Ленинграде и видел «Холстомера» у Товстоногова — вот это был т е а т р. Последние спектакли БДТ отчетливо показывают, что Большой драматический не стареет, и, думаю, потому, что Товстоногов с самого начала строил театр как профессиональное сообщество. Другое дело, что мы пытаемся совместить профессиональное объединение с нравственным, создать возможно более прочный коллектив единомышленников.

●

Наша беседа началась с формального, как мне казалось, вопроса о соотношении кино и театра в судьбе актера, и Табаков сказал тогда, что определяет судьбу прежде всего театр. Потом Табаков еще не раз возвращался к этой теме, снова и снова говорил об огромном значении сценического опыта для кино. К этой теме вышел

и наш разговор в студии. Круг вопросов замкнулся. Беседа за рабочим столом кончилась. Но оставался еще один вопрос.

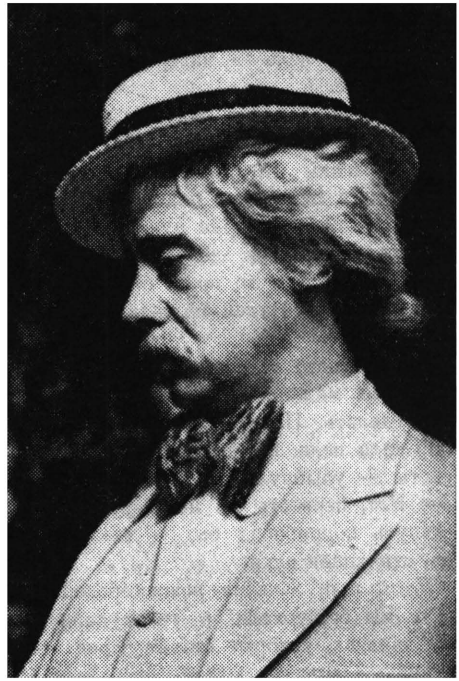
Мы ехали в машине. Табаков возвращался домой. Нарушив молчание, он сказал:

— Что заставило меня взяться за студию? Наверное, как всякий мужчина, хочу создать себе подобных. Воспроизвести художественное потомство. Одни делают это позже, другие раньше, заблаговременно. А для меня лучшее в актерской профессии — дух студийности. Все-таки Ефремов глубоко заронил его в нас. Дух студийности я и хочу передать, он и заставляет меня действовать.

В этих словах был ответ. Но все же не полный. В самом характере Табакова чувствовался какой-то источник энергии, который не дает ему покоя, не позволяет остановиться и увлекает в движение.

В одном из прежних своих интервью Олег Табаков говорил: «Профессионально сыграть гораздо проще, чем поделиться с людьми выношенным, выстраданным. Но только в последнем случае возможна настоящая удача. Роль, в которую не вкладываешь частицу самого себя, которая не затронула твоих душевных струн, не зазвучит в полную силу. Среди моих работ есть роли, которые, смею думать, прожиты мною. К ним я отношу Олега Савина в «Шумном дне»

Последнее время Табаков все чаще возвращается к мысли о возобновлении спектакля «В поисках радости», о новом Олеге Савине. Роль эта прожита на сцене и на экране, но в жизни он все еще есть, все еще существует в Табакове — Олег Савин. То он смотрит мальчишески насмешливыми глазами Табакова, то придумывает неожиданную затею, а иногда стоит поодаль или совсем далеко — взглядом не достать. А потом вдруг говорит голосом Табакова, словно испытывая способность к критической самооценке: «Только играть я теперь должен не Олега Савина, а уже Федора, да-да, того самого, у которого жена Леночка. Его мебель рубит Олег».



Телефильм «Марк Твен нараспашку». Марк Твен

Олег Савин движет Олегом Табаковым. И в этом, думается, ответ полный.

...Машина остановилась у светофора на углу Петровки и Страстного бульвара. Простившись с Табаковым, я вышел. Зажегся зеленый свет. Машина резко взяла с места, скрипнув шинами, свернула на Петровку и помчалась вперед. Через минуту, обогнав несколько машин, автомобиль был уже не виден. Да и трудно было за ним уследить. Темнело.

Сергей Юткевич

Маяковское кино

III. Что же такое «коллаж»?

Рассказывают о том, что в десятые годы нынешнего столетия французский живописец Жорж Брак заметил однажды в москательной лавке кусок обоев, в точности воспроизводящих фактуру некрашеного дерева. Он купил эти обои и вклеил их в свой натюрморт. Такую же операцию проделал одновременно и Пикассо, только он воспользовался куском газеты.

Отсюда и возник термин «коллаж»: от французского — клеить, склеивать, наклеивать Впрочем, существуют и другие версии появления «коллажа». Так, Луи Арагон, автор единственной теоретической работы, посвященной этой теме, пишет:

«Не знаю, кто из них — Брак или Пикассо — первым использовал с горя кусок обоев, газету или почтовую марку, чтобы дополнить или начать картину, заставив тем самым содрогнуться знатоков; не знаю, впрочем, было ли это сделано с горя.

Чтобы воспроизвести плетеное сиденье стула, Пикассо включал в картину сначала кусок бумаги, который он закрашивал там, где должно было быть изображено дерево, из которого сделан стул. Он считал излишним старательно воспроизводить то, что само по себе уже было подражанием, а затем счел ненужным подражать предмету, если можно было взять сам предмет. К тому же ему просто нравилось закреплять на холсте кусок старой газеты, добавлять к нему несколько штрихов углем и видеть именно в этом картину. Его всегда восхищала вызывающая нищета материала» *.

Смысл этих экспериментов можно уяснить, рассматривая их не только как часть процессов, происходивших внутри изобразительного искусства, но прежде всего в связи с фактами и тенденциями самой действительности, отражением которой (часто не прямолинейным и даже не осмысленным логически) и являлись интересующие нас в этой статье искания художников капиталистического мира начала нашего столетия.

Такое сложное и противоречивое явление искусства XX века, как «коллаж», необходимо оценивать с марксистских позиций. Мы должны четко отделить формотворчество, бесплодное экспериментаторство, симптоматичное для разлагающейся буржуазной культуры, и подлинные эксперименты прогрессивных художников, вносящих существенный вклад в передовое социалистическое искусство. Именно под таким углом зрения я и буду в дальнейшем говорить о «коллаже», который, на мой взгляд, в руках подлинных художников-творцов еще не раз станет впечатляющим средством воплощения в искусстве революционного содержания.

Рост мирового социалистического движения и вызванная им демократизация общественного сознания также неумолимо предъявляли свои требования к изобразительным искусствам, так что художники либо должны были отвечать на них, либо капитулировать, отсиживаясь в «башнях из слоновой кости». Ответы на проблемы, выдвинутые жизнью, были неоднозначны, по-

---

* Aragon. Les collages. Ed. Miroir de l'art. Paris. 1965, p. 43. В дальнейшем при ссылках на эту книгу в скобках указаны страницы.

ляризация сил продолжалась с невиданной интенсивностью — на одном фланге возникали провозвестники социалистического искусства — «Мать» Горького, справедливо считающаяся книгой, открывшей новую эру в развитии литературы, на Западе — романы Ромена Роллана, «Ткачи» Гауптмана, скульптуры Менье, поэмы Верхарна и Уитмена; на другом — ослепленные ростом урбанизма, поклонялись машине футуристы, рядились в тогу «метафизической живописи» манекены Де Кирико, предвещавшие миражи «сюрреализма», беспорядочно отступали в тыл, бегущие от реальности первые «беспредметники», предтечи «абстракционизма»; среди всего этого предвоенного смятения заняли свое, пока малозаметное место также и первые опыты «коллажа».

Арагон, хотя и полувопросительно, но, по-моему, очень точно определяет, что возник он у Пикассо и Брака «с горя»; а в другом месте той же книги он говорит даже о «тревоге и отчаянии», охвативших в ту пору этих живописцев. Действительно, чуткие, как сейсмографы (в этом нельзя им отказать), Пикассо и Брак поняли, что, перешагнув через импрессионизм, вырвавшийся навстречу солнцу из душных салонов омертвелого академизма, живопись снова остановилась на перепутье.

Ведь уже в самой природе импрессионизма наряду с его животворящей силой гнездились и ферменты разложения: неожиданные эффекты от смешения чистого цвета не на палитре, а прямо на холсте, открыли новые возможности оптического воздействия, отсюда дальнейшие соблазны следования научным теориям вели к аналитической практике «пуентелизма», где главенствовало уже не непосредственное общение с природой, а правили расчет формулы.

На следующем этапе Сезанн, мощно вернувший в свои полотна утерянную импрессионистами плотность и весомость земного мира, подкрепил и защитил гипотезу о возможности сведения реальности к трем простейшим геометрическим формам — кубу, шару и цилиндру. Вот в эту лазейку и ринулись кубисты.

Так утвердился постулат, по которому живопись должна бесповоротно передоверить предметное изображение фотографии, чтобы затем перейти к уже не синтетическому, а аналитическому познанию законов пространства и объемов, отдавая приоритет формальным проблемам, лежащим внутри самой живописи.

Отсюда, в частности, и поиски новых фактур, заставивших, по выражению Арагона, «содрогнуться знатоков», так как сюда включались и элементы «эпатажа», то есть желания нарочито ошеломить непривычными материалами, контрастирующими по самой своей консистенции с набором традиционной палитры.

Но тут возникло очередное противоречие: «вызывающая нищета» средств Пикассо, оставаясь в пределах чисто лабораторного эксперимента, одновременно бросала вызов аристократической замкнутости станковой изобразительности, используя введение «уличной», вульгарной фактуры повседневности — газеты, обоев, штукатурки.

Синхронные процессы можно было наблюдать и в других видах искусства. «Улица корчится безъязыкая», — провозгласил Маяковский и обогатил поэтическую речь интонациями площадного оратора, жаргоном уличного быта, ритмом народной частушки, метафорами урбанистического пейзажа.

В поэме «Облако в штанах» он воскликнул:

> Хорошо,
> когда брошенный в зубы эшафоту
> крикнуть:
> «Пейте какао Ван-Гутена!»

и тем самым совершал жест «коллажа», «вклеивая» в поэтическую строку дословный текст широко бытовавшей тогда рекламы, то есть прямо перекликался с Пикассо.

Ноктюрн Маяковский, как известно, предлагал сыграть «на флейтах водосточных труб», и, как бы вторя этому призыву,

итальянские футуристы «вклеивали» уличный гул в свои первые опыты «шумового оркестра». В их живописные полотна слезали с вывесок и плотно внедрялись буквы городской рекламы, — с той поры они становятся органической частью всего современного изобразительного искусства.

Так, наряду с чисто головными поисками, заводящими в тупик беспредметности, продолжался в главном несомненно плодотворный процесс вторжения «низких» жанров в «высокие». Во Франции идеалам античной или импрессионистической скульптуры тогда стали противопоставлять творчество негров, там же возник культ примитивистской живописи «таможенника» Руссо; в России с легкой руки Ларионова и Гончаровой возрождался интерес к лубку, яркой пестроте вывесок.

Но все эти метания прерывает война 1914 года и исследуемое нами явление «коллажа» исчезает, чтобы затем вновь появиться, но уже в совершенно ином, расширительном значении, о чем и пишет в своей книге Арагон, уже с позиций 1965 года:

«Я намерен говорить о том, что для простоты называют «коллажем», хотя применение для его создания клея представляет собой лишь одну, к тому же не самую существенную, характеристику этой операции. Наверное, в этой теме заключалось нечто, отпугивающее умы, ибо во всей пространной критической литературе о кубизме, накопившейся с момента его зарождения, можно найти лишь несколько поверхностных упоминаний, отметивших существование «наклеенных бумажек», как было принято на первых порах обозначать то первое появление «коллажа», в котором сказалась тревога Брака и Пикассо 1911 года. Следует сразу уточнить, что «коллаж» в его нынешнем понимании есть нечто совершенно отличное от кубистических «наклеек» (разрядка моя — *С. Ю.*) (стр. 42).

Далее Арагон делает сноску: «Было бы желательно, чтобы параллельно с соображениями о живописи автор настоящей статьи набросал в общих чертах историю «коллажа» в литературе. Разумеется, автор не собирается обсуждать здесь форму выражения, а хочет дать анализ выражения в целом, его конечной цели. Он сожалеет, что ограничился одной живописью, и оставляет за собой право вернуться к этому вопросу и методически рассмотреть проблему «коллажа» в литературе, сделав это в другом исследовании, которое дополнит данную статью и позволит дать более широкие обобщения» (стр. 47).

Разумеется, мне тоже не удастся (да, впрочем, я и не ставлю себе такой задачи) рассмотреть все аспекты «коллажа» в целом и, в частности, историю его связи с литературой. Однако я все же хотел бы кое в чем дополнить мысли Арагона, проследив более подробно родословную «коллажа», который, оказывается, вырос отнюдь не на пустом месте и не ограничивается связями только с живописью.

Напомню, в частности, что, исследуя поэтику Достоевского, Леонид Гроссман писал о структуре его романов:

«Мы видели, что, не стремясь к классически простым и академически чистым формам, он принял для себя принцип создания огромного художественного целого из сочетания противоположных элементов; религиозная философия и бульварный роман, Апокалипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ — все это сознательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава».

И далее, советский исследователь делает, быть может, парадоксальный, но несомненно интересный вывод, неожиданно перекликающийся с теми явления «коллажа», которые нас здесь интересуют:

«Его (искусство Достоевского — *С. Ю.*)

можно было бы сопоставить с новейшей скульптурой, сочетающей в одном создании алебастр и стекло, дерево и проволоку, бронзу и ситец, слоновую кость и обрывки обоев, чтобы дать в результате единое создание, преодолевающее трудность соединения разнородных материалов, динамичностью и размахом общего исполнения. Так творил и Достоевский, как в безумии Гамлета, и в его прозрениях была строгая система» *.

Полемичность этого сравнения очевидна, как и его уязвимость: эта уязвимость заключается прежде всего в том, что модернистская скульптура и живопись середины XX века отнюдь не образует того самого единого создания, каким, по определению Гроссмана, было творчество Достоевского. Подавляющее большинство произведений кубистского и посткубистского искусства являет скорее пример выражения той самой тревоги и отчаяния, о которых справедливо говорит Арагон. Это было отчаяние, овладевшее одаренными художниками, судорожно ощущающими катастрофические явления распада капиталистической системы, но не нашедшими в условиях мирового кризиса способа синтетического осмысления действительности и потому пытавшимися найти выход в аналитической деструкции.

Но если сопоставление творчества Достоевского с произведениями постимпрессионистского искусства является натяжкой, то все же нельзя не признать, что эти догадки шли в русле поисков, характерных для некоторых эстетических веяний эпохи.

Признаки перемен уже в начале века угадывались художниками, казалось, далеко отстоящими от таких поисков; одна из таких ранних попыток их теоретического осмысления была поистине удивительной по своей проницательности. Она гласила:

«Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение этих порядков друг с другом — все это обусловливает так называемый «фантастический» элемент, с которым мы встречаемся в искусстве...

В этом смешении может открыться известного рода правильность. Различные ряды могут пересекаться в одном образе, расходясь от этого образа, как от центра, бесконечными, непересекающимися лучами. Перед нами не будет смешения рядов, а соединение их в одном образе. Различные ряды, проходя сквозь данный образ в различных направлениях, не нарушают связи с каждой из пересекающихся последовательностей, в которой данный образ есть необходимое звено. Смысл данного образа определится по крайней мере по двум и более направлениям.

...Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность» *.

Я позволил себе привести столь длинную цитату, ибо она поразила меня не только своеобразием наблюдений, но и тем, какому писателю она принадлежит и по какому поводу возникла.

Автор, поэт-символист Андрей Белый, еще в 1904 году так анализировал первое представление пьесы Антона Чехова «Иванов» на сцене Художественного театра.

Знаменательный факт — художник и критик, которого никак нельзя было заподозрить в пристрастии к реалистическому искусству, пропагандист символистской драмы, ощутил весь сложный контрапункт поэтики Чехова и за так называемым «натурализмом» Художественного театра (на который шумно ополчились в то время все декаденты) сумел разглядеть подлинное новаторство как в поэтике драматурга, так и в современности режиссерского языка.

Интуиция Андрея Белого помогла ему, преодолевая теоретические догмы группов-

---

* Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. Изд. ГАХН, М., 1925, стр. 180.

* Андрей Белый. «Иванов» на сцене художественного театра. «Весы», № 11, 1904, стр. 29—30.

щины, ощутить поэтическую полифонию драматургии Чехова, вскоре завоевавшей весь мир, и по существу предугадать в новаторстве Станиславского возможности эстетического «очуждения», только через четыре десятилетия открытые и теоретически сформулированные другим великим реформатором театра Бертольтом Брехтом.

Тогда же, в начале века, с появлением кинематографа возник и заимствованный из технического словаря термин «монтаж», употреблявшийся для обозначения сборки, пригонки различных или однородных элементов; на раннем этапе в кино монтажом назывался также чисто технологический процесс склеивания кусков пленки.

Однако вскоре последовал ряд ошеломляющих открытий — сначала Гриффита, а затем Вертова, Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина, превративших монтаж в новую мощную систему идейно-эстетического воздействия, раскрывшую специальные эстетические возможности кинематографа и в то же время распространившую свое влияние на смежные искусства. Можно без преувеличения сказать, что все искусство XX века отмечено, так или иначе, знаком монтажного мышления, а рассматриваемый нами «коллаж» является одним из его частных, но весьма характерных проявлений.

Выявление монтажных структур современной литературы — интереснейшая тема, но, естественно, она лежит на периферии данной работы; тем не менее я все же хотел бы еще раз подчеркнуть особенность и важность процессов стыковки, происходящих на разных параметрах современного искусства. Если в зарубежной литературе 20-х годов Жюль Ромен свою повесть «Донгоотонка» строит на открытом подражании киноповествованию, а Джон Дос-Пассос вводит в свои романы монтаж газетных новостей, окрестив этот прием заимствованным у Дзиги Вертова термином «киноглаз», то еще более симптоматично, что та же тенденция проявляется у писателей совсем иной литературной традиции и в другое, более позднее время. Так, Томас Манн, работая над «Доктором Фаустусом», писал:

«Прокомментировать мне не терпится, главным образом, принцип м о н т а ж а... Когда мне нужно было описать кризис болезни героя и я, слово в слово, включил в книгу симптомы Ницше взяв их из его писем вместе с предписаниями диеты etc. и вклеив их, так сказать, всем напоказ. По принципу монтажа использовал я и мотив остающейся невидимой, никогда не встречаемой, избегаемой во плоти поклонницы и возлюбленной, госпожи Мекк Чайковского. Этот исторический, общеизвестный материал я вклеиваю и, затушевывая края, погружая его в свою композицию, как мифически вольную тему, принадлежащую каждому... Другой пример: под конец книги я открыто и оперируя цитатами пускаю в ход тему шекспировских сонетов».

В другом письме, через два года, Томас Манн, подводит итог своим поискам:

«Выработалась своеобразная волнующая и порожденная волнением, как все другое, техника м о н т а ж а, при которой фрагменты духовной действительности... но также и действительности бытовой, имена, факты как бы наклеивались на вымысел — нечто совершенно новое для меня в этом роде» *.

Мне бы хотелось эти выборочные, но, как мне кажется, убедительные примеры, ставящие своей целью только пробудить аппетит к дальнейшим исследованиям проблемы у квалифицированных специалистов, закончить интереснейшей гипотезой французской переводчицы советских поэтов и искусствоведа Люды Шнитцер, считающей знаменитую поэму Александра Блока «Двенадцать» лучшим примером литературного «коллажа». Это убеждение она высказывает в книге «Сергей Юткевич и пути авангарда» (написанной ею в сотрудничестве с Жаном Шнитцером) на основании структурного

* Т о м а с М а н н. Письма. Изд. «Наука», М., 1975, стр 235.

анализа поэмы, в которой сталкиваются самые разнообразные языковые и ритмические фактуры и куда на равных правах входят частушка и городской романс, уличный жаргон и революционный лозунг, сплетенные в сложную полифонию лирических, патетических и иронических интонаций.

Но вернемся в область изобразительных искусств.

Мы уже упоминали выше, что изменение действительности, окружающей художника, влияло и на эволюцию зрительных форм. Глаз человека нашей эпохи, постоянно сталкивающийся в обыденной жизни с элементами, привнесенными в искусство невиданно быстрым развитием техники, изменение «точек зрения», связанных с быстротой и ракурсами способов передвижения (автомобиль, самолет), развитие всех видов рекламы, особенно зрелищной, — все это не могло не найти своего разнокачественного и разнородного отражения в пластических искусствах.

Марксистское искусствознание и, особенно, пример гениального анализа Лениным творчества Льва Толстого, постоянно напоминают нам, что отображение художником действительности происходит отнюдь не прямым путем, оно неразрывно связано с общей эволюцией художественной культуры, в свою очередь зависящей от более общих законов изменения общественного бытия и сознания.

Открытие импрессионистами света в живописи, эксперименты Боччиони и Северини в попытке передачи движения, опыты Сёра и Синьяка («пуентилизм») в области оптического анализа цвета, а затем поиски Сезанна и Пикассо новых пространственных соотношений явились результатом не индивидуальной прихоти, а логическим следствием попыток применить к живописи научные достижения конца XIX и начала XX века.

Причем, если следует подчеркнуть, что синхронность социальных и научных трансформаций с поисками в области художественного творчества вовсе не является обязательной, то тем очевидней делается их глубокая взаимосвязь. Позволю себе привести еще раз примеры из области живописи. Каждый, кто хоть немного знаком с творчеством такого выдающегося мастера, как Фернан Леже (чью живопись высоко ценил Владимир Маяковский), тот обязательно отметит перелом, происшедший в его полотнах после первой мировой войны.

Леже принимал в ней участие в качестве рядового пехотинца и был тяжело отравлен газами. По выздоровлении его послевоенная палитра отличалась тусклой гаммой серостальных тонов и, хотя он не изображал орудий и танков, то причудливое сочетание каких-то фантастических стволов и пятен, напоминающих маскировочные халаты или тяжелые дымы пожарищ, с которым мы встречаемся на его полотнах, — все же носит несомненный отпечаток войны, пережитой художником. Лишь с течением времени он вновь открывает для себя радость жизни, обретает веру в людей, и тогда колорит его картин меняется и в них возникает жизнеутверждающая радужность красок.

Эстетика машинного века, выразителем которого несомненно был Леже, повернулась к нему иной стороной. Механизмы, созданные для уничтожения человека человеком, сменились другими, и он нашел в них свою выразительность. А сближение творчества Леже с революционными идеями времени окончательно прочистило его палитру, и полотна его стали, в прямом и переносном смысле, ярким выражением жизнетворческих устремлений человека труда *.

Также, если проанализировать эволюцию не только сюжетов, но и палитры Пикассо, то и здесь окажется не случайным преобладание в ней глухой черной, серо-зеленой гаммы в тяжелые времена фашистской оккупации. И дело не только в том, что с его полотен этого периода окончательно исчез-

* В практике Леже также можно найти пример «коллажа», только выполненного чисто живописным способом, вспомните его известное полотно «Джоконда и ключи».

ли лицо и тело человека и заменены они были «мертвой натурой» в самом буквальном смысле этого термина. Лошадиные черепа и осколки деформированных предметов стали свидетельством трагического восприятия художником действительности.

Жизнь снова вернулась на полотна Пикассо после освобождения его второй родины — Франции и не только в изображении знаменитой голубки, облетевшей весь мир, но и сама линия рисунка обрела пластическую певучесть, округлость, так контрастирующую, например, с судорожно изломанными начертаниями прославленной «Герники», в которой отразились ненависть художника к фашизму и трагедия его любимой Испании Вспомните, что в этом гигантском полотне не присутствует ничего, кроме черно-белой-серой гаммы, и такт живописца не позволил ввести в него, казалось бы, напрашивающийся мотив алой крови.

В «Гернике» не присутствуют элементы «коллажа» в упрощенном понимании этого приема. Но сложное сплетение мотивов смерти и надежды, борьбы, ненависти и веры в торжество разума, выраженное в контрастах фактур, форм и композиции, — пример современного «коллажа» в его самом глубоком и проникновенном смысле, в том же, в каком мы можем говорить о его присутствии и в поэме Александра Блока «Двенадцать», и в поэтике Маяковского.

Из приведенных примеров, как мне кажется, явствует, что речь идет не о внешних формах «коллажа», а о более сложных закономерностях в поисках новых форм современного искусства. Поэтому не надо смешивать их с той поспешностью, с которой пытались угнаться за современностью живописцы футуристической или экспрессионистической школ, когда они изображали, как, например, Марсель Дюшан на своем нашумевшем полотне «Женщина, сходящая с лестницы», фигуру с доброй дюжиной ног, или уже упомянутые итальянские футуристы, пытавшиеся воспроизводить также многоногих лошадей или мелькание спиц велосипедных колес и «наплывы» урбанистических пейзажей. Здесь живопись была бессильна угнаться за фотографией, тем более, что и само фотоискусство стало постепенно обретать свою эстетику. В послевоенные двадцатые годы к полузабытому термину «коллаж» прибавился и новый — «фотомонтаж».

Технологическая разница между ними ясна: «коллаж» предполагает композицию из ничем не ограниченных по фактуре материалов, «фотомонтаж», наоборот, сознательно строит свою изобразительную систему только из элементов чистой фотографии. Оставаясь внутри нее, «фотомонтаж» использует контраст масштабов и ракурсов, различную фотохимическую и композиционную обработку *.

Оказалось также, что фотомонтаж имеет свою, гораздо более давнюю, родословную.

Чешский теоретик Карел Дворжак в статье «Монтаж, как творческий фотографический процесс» пишет:

«Существует мнение, что фотомонтаж возник раньше, чем «фотоколлаж», совершенно независимо от него, что подтверждает якобы пример фотомонтажа шведского живописца, графика и фотографа Оскара Г. Рейландера. Речь идет об аллегорической картине, возникшей в 1856 году и составленной из более, чем тридцати ретушированных и дорисованных негативов. Двумя годами раньше возник монтаж трех негативов английского художника Г. П. Робинсона, а как образец чистого коллажа и одного из первых известных вообще приводят ширму датского сказочника Ганса Христиана Андерсена, обклеенную множеством вырезанных репродукций.

...Ширму Андерсена можно воспринимать как один из первых коллажей вообще, если принять во внимание, каким спо-

* Так, в частности, в практике известного чешского мастера фотомонтажа Иржи Колара возникли работы, которые он выстраивает приемом многостворчатой композиции и поэтому окрестил их «роллажи» (от чешского слова «ролети», обозначающего «жалюзи»).

собом автор объединил в целое самые разнообразные мотивы картины. Здесь была использована и фотография...

Бóльшая часть авторов монтажей защищает или объясняет возникновение своих произведений тем, что «чистая фотография» не позволяет им полностью передать свои представления, не может отлиться в форму, которая передала бы процесс их мышления»*.

В свою очередь, стараясь восстановить генеалогию обоих терминов, Арагон писал: «Когда и где появился «коллаж»? Я думаю, что несмотря на первоначальные попытки дадаистов, надо отдать должное Максу Эрнсту, как его первооткрывателю, во всяком случае в отношении тех двух форм, которые наиболее далеки от «наклеенной» бумаги, а именно: фотоколлажа и коллажа иллюстраций... Таким образом коллаж способствовал рождению фотомонтажей (как их называли в России и Центральной Европе), которыми широко пользовались конструктивисты» (стр. 59—60).

Не будем спорить с Арагоном о «первородстве», тем более, что и он, будучи, очевидно, не знаком с исследованием чешских историков фотомонтажа, сам упоминал, кроме Макса Эрнста, в качестве «первооткрывателей» Пикассо и Брака.

Гораздо более важным является то обстоятельство, что и «коллаж» и «фотомонтаж» так и остались бы боковыми разновидностями изобразительного искусства, если бы не Октябрьская революция, вызвавшая к жизни потребность новых, нетрадиционных способов массового агитационного и пропагандистского воздействия и вообще перетряхнувшая практику всех видов искусств и их теоретический багаж.

Советские и западные конструктивисты, о которых упоминает Арагон, исходили из предпосылки, что все доселе практикуемые технологии изоискусства являются непригодными из-за их «буржуазности» и несозвучности «машинной» эпохе; объявлялось также, что вообще пришел конец станковой картине, так как на смену ей должна появиться «вещь», разумная и утилитарная, не украшающая, а входящая органически в жизнестроительство, — исключение делалось лишь для плаката, здесь-то и выступила на первый план фотография, организованная методом монтажа.

Новаторы той эпохи, как истинные, так и ложные, ошибались: ни масляные краски, ни акварель, ни гравюра сами по себе не бывают реакционными или буржуазными, а фактура фотографии по контрасту не является «пролетарской», — она лишь заняла свое место, как одно из технически современных средств воздействия, в общей системе изобразительности.

Дело ведь в том, кому и для чего служат эти средства, что они выражают и как соотносятся с действительностью, — все эти общеизвестные истины марксистского искусствопонимания нашли еще одно подтверждение в эволюции «коллажа» и «фотомонтажа».

Ведь оба эти понятия немедленно также стали плацдармом идеологической борьбы, — в буржуазном искусствознании в период после окончания первой мировой войны твердо укоренилась концепция о монополии сначала дадаизма, а затем сюрреализма, на все разновидности «коллажа», якобы совпадающего с теориями «автоматического письма», доминанты «подсознания» и «сверхсознания», с реалиями сновидений, паранойей и прочими атрибутами воинствующего реакционного идеализма. Книга «коллажей» Макса Эрнста «Женщина о ста головах» была объявлена настольной библией, а «коллажи» Швитерса, Хуана Миро, Пикабиа, Арпа, Ман Рея открыто противопоставлялись сюжетным политическим фотомонтажам и «коллажам» художников, «революцией мобилизованных». Это о них справедливо писал Арагон:

* Карел Дворжак. Монтаж, как творческий фотографический процесс. «Фотография-73», № 3, Прага.

«В жгучие годы революционных поражений и побед возникли на острие искусства Маяковский — в России, Хартфильд — в Германии. Эти два образца, один в условиях диктатуры пролетариата, другой — под диктатом капитала, отталкивающиеся от всего самого непонятного в поэзии, от крайних форм искусства для избранных, вылились в наиболее ослепительную современную иллюстрацию того, чем может быть искусство для масс, это великолепное и непонятным образом опороченное создание..

Подобно Маяковскому, чей голос перекатывался от Тихого океана до Черного моря, от лесов Карелии до среднеазиатских пустынь, так и мысли и искусство Джона Хартфильда испытали славу и величие лезвия пронзающего все сердца...

Поэтому-то в течение всего периода немецкой демократии, в эпоху Веймарской конституции немецкая буржуазия таскала Джона Хартфильда по судам. И неоднократно...

Когда же она ликвидировала «демократию», ее фашизм сделал нечто большее, чем простое преследование: нацисты уничтожили двадцатилетнюю работу Джона Хартфильда... Его искусство — это искусство по Ленину, ибо оно есть оружие в революционной борьбе пролетариата... Мастерски владея техникой, продуманной им с начала до конца, никогда не испытывая ограничений в выражении своей мысли, используя для своей палитры все аспекты современного мира, Джон Хартфильд руководствуется одной лишь материалистической диалектикой, одной лишь реальностью исторического движения, которое он воспроизводит в черно-белом цвете со всей яркостью борца» (стр. 79—81).

А один из соратников Маяковского, поэт и драматург Сергей Третьяков еще в 1931 году так прозорливо оценил заслуги художника-коммуниста:

«С 1923 по 1927 год Хартфильд работает в партийном сатирическом журнале... Вне журнала Хартфильд ведет плакатную работу по главнейшим кампаниям, проводимым Коммунистической партией... Но сила Хартфильда не в рисунке. Его сила в фотомонтаже. Монтажи его систематически появляются в А. И. Ц. — «Иллюстрированной рабочей газете». Особой же славой пользуются обложки Малик-Ферлага... Это не просто обложки, это плакаты, это политические, воинствующие шаржи и публицистические монтажи, сделанные способом фотомонтажа, где документальные свойства фотографии приобретают особую взрывчатую силу... Многие тысячи наших советских рабочих просматривают «Рабочую иллюстрированную газету», радуются смелым и выразительным фотомонтажам в ней, вырезают и наклеивают эти фотомонтажи в свои стенгазеты и опять-таки не знают, что фотомонтер их — это маленький, тихоголосый, голубоглазый, ненавидящий капиталистов и совершенно несгибаемый германский большевик с английским прозвищем «Джон Хартфильд»*.

Одновременно с фотомонтажами Хартфильда появились в СССР и работы Александра Родченко. Живописец, прошедший искусы супрематизма и кубизма, вступив в группу ЛЕФа, пришел к необходимости пропаганды революционных идей новыми средствами **. Вместе с Маяковским он рекламировал советскую торговлю, иллюстрировал стихи поэта, оформлял выставки, книги — в том числе и сочинения В. И. Ленина, а когда появилась в свет поэма Маяковского «Про это», он оснастил ее циклом оригинальных композиций. О них писал советский критик Вартанов.

«Творческие принципы, отраженные автором в этой серии, надолго определили эволюцию художника в жанре фотомонтажа...

* «Литература мировой революции», № 8—9, 1931, стр. 146—148.

** Наряду с Родченко следует упомянуть и других молодых советских художников: Клуциса, Сенькина, Прусакова и особенно братьев Стенберг.

Смело сопоставляя разномасштабные предметы, даже сознательно сталкивая их в семантическом и формальном несходстве, Родченко достигал стилистического единства с новаторской поэзией Маяковского. Близость этих двух художников стала поводом для их тесной творческой дружбы, которая продолжалась до последних дней поэта» *.

Традиции Родченко, прервавшиеся на некоторое время, вновь возродились в творчестве другого советского художника Александра Житомирского. С особой силой его дарование проявилось как во время Великой Отечественной войны, так и после нее, когда мастер активно включился в борьбу за мир, сатирически разоблачая всех сторонников холодной войны и империалистических агрессоров. В статье об этом художнике искусствовед Владимир Иллеш подчеркивал ту же мысль о связи, существующей между революционными тенденциями современного искусства:

«Дело, видимо, в силе документа, в умении по-новому трансформировать великие идеи монтажа Эйзенштейна. Непреклонное правдолюбие, сила убежденности Маяковского, горький смех Гросса, улыбчивость Эффеля, и, наконец, динамичный смех Бидструпа — классические примеры того, что нетрадиционные формы искусства находят признательное эхо в душах людей» **.

Итак, видимо, не случайно во всех этих высказываниях перекликаются имена кинематографистов, живописцев, графиков, поэтов и среди них ведущее место занимает Владимир Маяковский.

Разве не является первая его революционная пьеса «Мистерия-буфф», начиная с самого ее названия, опытом сценического «коллажа», где перекрещиваются с такой дерзостью героическая патетика со звонкой буффонадой, политические лозунги с напряженной лирикой, злободневные остроты с метафорическими обобщениями, публицистическая проза с рифмованными монологами? И все это сложное, полифоническое и, мы можем смело сказать, «коллажное» построение впоследствии развивается во всех его пьесах и особенно в сценариях, что мы и проследили в предыдущей главе.

Важно отметить, что именно сегодня эти «коллажные» принципы драматургии Маяковского получают теоретическое осмысление. Когда в конце 1975 года Московский театр сатиры гастролировал по Италии, в культурно-политическом еженедельнике ИКП «Ринашита» (в номере от 8 ноября 1975 года) критик Эдоардо Фадини писал о «Клопе»:

«... он и по сей день представляет собой, бесспорно, один из основных этапов истории современного театра в целом. Взрывчатая сатирическая энергия этой пьесы, нацеленной против мещанства, но одновременно и против попыток «мумифицировать революцию» высвобождается с помощью всех тех средств и приемов, которые были дороги великому поэту-революционеру: от клоунских реприз до опереточных острот, от цирковой буффонады до водевильных куплетов, от пародии до политической карикатуры, от фейерверка «феерической комедии» до народной сказки и уличной баллады».

Упоминание в статье Иллеша имени Эйзенштейна также не случайно, и не только по той причине, что великий советский режиссер открыл все грандиозные возможности монтажа, но еще и потому, что в своих первых театральных опытах он уже сознательно применял разнообразные приемы «коллажа». По существу его режиссерский дебют, спектакль «Мексиканец» в театре Пролеткульта, где он в подчеркнуто условную сценическую среду «вклеил» реальный боксерский ринг и сопоставил персонажи-маски с живым незагримированным героем, молодым революционером — был несомненно одним из первых образцов применения принципов «коллажа» на театре.

* Анри Вартанов. «Фотография-73», № 3, Прага.

** Владимир Иллеш. Александр Житомирский. «Фотография-73», № 3, Прага.

Но, конечно, самым ярким и самым значительным, вошедшим в историю мирового театра, можно назвать «коллаж», изобретенный его учителем Всеволодом Мейерхольдом. Ведь это он осмелился осенью 1920 года в спектакле «Зори» ввести в абстрактную символику стихов Эмиля Верхарна только что полученное сообщение о великой победе Красной Армии — взятии Перекопа и изгнании белых банд с территории Республики.

Метод сценического «коллажа», родившийся из драматургии Маяковского и режиссуры Мейерхольда и Эйзенштейна, получил распространение не только во всей практике советского революционного театра, но и оказал огромное влияние на прогрессивные тенденции мирового театра.

Именно тогда родился политический театр Эрвина Пискатора, который вводил в свои агитспектакли фрагменты кинохроники, экраны с надписями (что впоследствии широко применил Бертольт Брехт), соединял игру актеров с мультипликацией — вспомним рисованные фоны Георга Гросса в спектакле «Бравый солдат Швейк». Сам Георг Гросс так вспоминал об этих опытах Эрвина Пискатора:

«Когда Джон Хартфильд и я в 1916 году в моем ателье в Зюдэнде в один прекрасный майский день, в пять часов утра, придумывали фотомонтаж, мы оба не подозревали о тех больших возможностях и о том тернистом, но победном пути, который предстоит этому открытию. Как иногда бывает в жизни, мы, сами того не подозревая, натолкнулись на золотоносную жилу... Во всяком случае, Эрвин сознательно ввел фотомонтаж в рамки сцены, перемонтировал старый постановочный материал и снова вернул сцене ту живость и полноту действия, которые свойственны настоящему театру» *.

О том, с какой последовательностью внедрял он свои принципы «коллажного» политического театра, свидетельствует Пискатор в описании спектакля «Несмотря ни на что», который он осуществил в июле 1925 года на сцене Большого Берлинского театра:

«Вся постановка была одним грандиозным монтажом подлинных речей, статей, газетных вырезок, воззваний, листовок, фотографий и фильмов о войне, революции, исторических личностей и сценах... В ней были моменты сильнейшего напряжения и драматического подъема, она производила такое же потрясающее впечатление, как сочиненная драма» *.

Поиски новых форм драматургии и ее сценического воплощения шли повсеместно, и как бы подвести их итог выпало на долю выдающегося реформатора польской сцены режиссера Леона Шиллера, который в своем докладе 1930 года во Львове ввел еще и новую терминологию:

«Важнейшим достижением утилитарной драматургии явились без сомнения два новых типа спектаклей: репортаж и фактомонтаж (разрядка моя — *С. Ю.*). Первый с возможно большей объективностью драматизирует события, имеющие общественное и политическое значение, второй отметает анекдот и драматическую конструкцию и по образцу бесфабульных фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Турина или Руттмана, либо по образцу кабаретного ревю — связывает идейными мостками отдельные факты из коллективной жизни и поясняет их значение в речах, статистических цифрах и выкладках, брошенных на экран, или, наконец, в кинематографических проекциях, содержащих исторический материал... Фактомонтаж имеет культурного и смелого представителя в лице Пискатора» **.

В ту же эпоху, в конце двадцатых годов, советское живогазетное движение «Синяя

---

* Erwin Piscator. Das Politische Theater. Henschelverlag, Berlin, 1968, Schrift 1, S. 199

* Ibid., S. 67.

** Леон Шиллер. Гибель буржуазного театра. «Литература мировой революции», 1931, № 2—3, стр. 162.

блуза», родившееся как одно из разветвлений агиттеатра, также было по существу все построено на «коллажном» приеме контрастного сочетания и переплетения элементов «Мистерии-буфф», то есть политической патетики, газетной информации, злободневных частушек, традиционных форм русского народного «раешника», лубка, плаката, пародии и пафоса. «Синяя блуза» способствовала интенсивному развитию таких же «коллажных» агитбригад, из которых наиболее известными были немецкие синеблузники и французская группа «Октябрь», где, кстати, начинали свою деятельность как авторы и актеры впоследствии известные поэты Жак Превер (кстати, ныне украшающий своими «коллажами» книги стихов) и режиссеры Жан Поль Ле Шануа и Пьер Превер.

Возрождение «фактомонтажа» в драматургии Питера Вайса и других разнообразных форм агитзрелищ, которое мы наблюдаем сегодня в студенческих и экспериментальных театрах Америки и Европы, именно сейчас, в эпоху обострения классовых противоречий и идейной борьбы, несомненно можно считать продолжением опыта революционного советского театра и политических спектаклей таких режиссеров, как Эрвин Пискатор и Леон Шиллер.

Но для того, чтобы закончить эти размышления о сценическом «коллаже», являющемся родоначальником развившегося впоследствии «киноколлажа», я хотел бы не ограничиться только что названными именами художников прямого революционного действия. Так же, как и изменения в палитре Пикассо и Леже носили сложный опосредствованный характер, так и театральный «коллаж» может получить и более расширительное определение. Разве не являлся, например, таким смелым опытом «коллажа» прославленный спектакль Евгения Вахтангова «Принцесса Турандот», поставленный в 1922 году?

Сегодняшнему зрителю, приходящему на сохранившееся более полувека в репертуаре театра Вахтангова представление, трудно себе представить, какой ошеломляющей дерзостью явилась в свое время эта сценическая интерпретация известной сказки Гоцци.

Ведь традиции трактовки произведений венецианского драматурга неизменно связывались с реконструкцией форм старинного театра, стилизацией под итальянскую «комедию дель арте». Теоретические обоснования такого истолкования были связаны с борьбой против натуралистического театра и не случайно прокламировались до революции Мейерхольдом в журнале, демонстративно носившем название одной из «фаббио» Гоцци — «Любовь к трем апельсинам», а практически были реализованы в довоенном спектакле Незлобинского театра «Принцесса Турандот» режиссером Федором Комиссаржевским.

Евгений Вахтангов именно приемом «коллажа» разрушил эту традицию. В суровой Москве, полуголодной и еще не оправившейся от всех бедствий гражданской войны и хозяйственной разрухи стране, где солдатская шинель, кожаные куртки, ватники и валенки были неизбежной «прозодеждой» подавляющего большинства населения, в республике, где суровость времени и желание избавиться во всех областях от буржуазного наследства выражались в нетерпимости не только к пиджакам, но и даже к галстукам, само появление на сцене труппы театра в элегантных фраках и бальных платьях прозвучало вызывающе смело, как полемическое утверждение театральной праздничности. К тому же эта современная одежда резко контрастировала со старинной фабулой пьесы, а вся ее сказочность иронически «очуждалась» предметами знакомого домашнего обихода, трансформированными в сказочные регалии и атрибуты.

В текст пьесы «вклеивались» сценические репризы, произносимые масками на самые злободневные, сиюминутные темы. Конечно, эти современные вставки тематически

были ограничены набором шуток, понятных сравнительно узкому кругу советской интеллигенции, и не идут ни в какое сравнение с широкой политической информацией «Зорь» или «Земли дыбом» Мейерхольда, но я полагаю, что Вахтангов был также новатором в области сценического «коллажа», и если бы не его преждевременная смерть, то мы несомненно стали бы свидетелями его еще более смелых опытов.

Вахтангов считал своим учителем не только Станиславского, но и Мейерхольда, и поэтому, вероятно, полностью подписался бы под его наблюдениями, высказанными в беседе 1935 года с молодыми режиссерами.

«Когда вы станете изучать больших мастеров искусства — французских художников, японских — вы увидете, что они часто позволяли себе, трактуя современную тему, смешивать условные приемы старой живописи с приемами новой живописи. Но это нужно делать с большим умением, чтобы скомпоновалось» *.

Я хочу также обратить внимание на то, что остаются до сих пор неисследованными проблемы «коллажа» и в методике советского ТРАМа (Театра рабочей молодежи и особенно его ленинградского руководителя Михаила Соколовского), и замечательные литературные монтажи из произведений Ленина и русской классики, автором и исполнителем которых был высокоодаренный Владимир Яхонтов — ведь именно отсюда развился «театр одного актера», ставший таким популярным в социалистических странах.

Опыт Яхонтова стал основой сценических «коллажей» из поэтических произведений того же Пушкина, Маяковского и современных советских поэтов в Театре на Таганке, а в Польше поэтому же пути идет выдающийся режиссер Адам Ханушкевич, чьи композиции в театре «Народовом» и на телевидении поэзии и прозы Жеромского, Норвида, Словацкого стали крупным явлением в культурной жизни страны.

Еще не прослежены связи новаторской советской драматургии тридцатых годов с эстетикой таких современных спектаклей, как «Темп-29» по Погодину и «У времени в плену» Александра Штейна в Московском театре сатиры, или «Погода на завтра» и «Большевики» Михаила Шатрова в театре «Современник», или «Только правда» Д. Аля в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького, а ведь все эти явления также свидетельствуют о разнообразии и жизнеспособности того, что я вынужден, пока однозначно, определить термином «коллаж».

Исследуя стремительное распространение вируса «коллажности», не могу не привести несколько примеров из области музыки, в которой отнюдь не могу считать себя компетентным. Однако когда Родион Щедрин вводит в партитуру своего балета «Анна Каренина» (в эпизоде театра) оперную арию Беллини или использует для характеристики героини материал из медленной части второго квартета Чайковского, а эстонский композитор Арво Пярт в ходе своей Второй симфонии цитирует «Сладкие грезы» того же великого русского классика, или современный советский композитор Борис Чайковский в первую часть своей Второй симфонии последовательно вводит четыре темы — из квинтета с кларнетом Моцарта, партию альта из «Страстей» Баха, фрагменты фантастических сцен Шумана «Вечером» и, наконец, из четвертого квартета Бетховена, то во всех этих разрозненных, но не случайных примерах я вижу, вернее, слышу доказательства сознательного использования возможностей звукового «коллажа» *.

В работе над литературной основой для

---

* Вс. Мейерхольд. Из беседы с режиссерами периферийных театров. 11 февраля 1935. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1.

* Пользуюсь случаем принести благодарность музыковеду М. Д. Сабининой за ценную консультацию.

своих композиций современные композиторы все настойчивее прибегают к «коллажу». Так поступил известный польский композитор Кшиштоф Пендерецкий в своем произведении «Dies irae», посвященном памяти жертв фашистского террора, погибших в Освенциме, и исполненном 14 сентября 1975 года на празднике газеты «Юманите». Он писал:

«Я собрал различные тексты, поэму, стихи из всего того, что на протяжении всей истории литературы показалось мне наиболее соответствующим значению события. Избранные фрагменты образовали «коллаж» *.

Далее композитор перечисляет конкретные элементы этого «коллажа»: отрывок из стихов Арагона, строки Эсхила, цитату из библейского Апокалипсиса и вновь возвращение к Полю Валери и современному польскому поэту Ружевичу — все эти и многие другие тексты исполняются на польском, английском, французском, русском, древнееврейском, латинском и греческом языках.

Так же и современный итальянский композитор Луиджи Ноно, чью оперу «Под жарким солнцем, полным любви» поставил в Милане советский режиссер Юрий Любимов, пользовался методикой «коллажа». Свой замысел композитор характеризовал «как гигантское полотно классовой борьбы разных времен и народов, начиная с Парижской Коммуны. В центре оперы обобщенный образ женщины-революционерки... Среди них французская революционерка и писательница Луиза Мишель, подруга Че Гевары Таня Бунке, Жанна-Мари из стихотворения А. Рембо «Руки Жанны-Мари», Деола из стихов крупнейшего современного итальянского поэта и писателя Чезаре Павезе, узницы южновьетнамских концлагерей, кубинские революционерки, наконец, горьковская «Мать». Все эти женские образы не связаны сюжетом: они как бы перевоплощаются друг в друга, становясь символом непрерывности исторического развития.

...Здесь использованы средства выразительности, характерные не только для музыкальной, но и театральной практики нашего времени: монтажность, быстрая смена сцен, взаимопроникновение ситуаций, свободное решение пространства» *.

Польский журнал «Театр» (1975, № 23) описывал гастроли во время «Варшавской осени» парижской группы «Музыка и сцена сегодня», как музыкальный и эстрадный «коллаж», который монтировался из пианистических, вокальных и пантомимических произведений, исполняемых в масках и костюмах, с использованием не только традиционных инструментов, но также и шахматных фигур, пишущей машинки и даже детской и инвалидной колясок (?). Судя по таким «элементам», это зрелище надо числить скорее по разряду «хэппенинга».

Но это, как говорил Киплинг, уже другая история.

Теперь, наконец, настала пора напомнить, что кинематография, в чьей консистенции с самого ее зарождения заключались и «монтажность» и «фотографичность», находилась в особых и ничем не обязанных живописи отношениях с «коллажем». Вся эстетика прославленных феерий Жоржа Мельеса (не упоминая уже о мультипликации) была с ним связанной, не догадываясь об этом, так же как и мольеровский господин Журден не знал, что говорил прозой.

Но «киноколлаж» в его специфическом виде, каким он был изобретен Маяковским в середине двадцатых годов, нашел свое применение в мировом киноискусстве значительно позже. В советской кинематографии той эпохи он оказался не к месту в ревностном соревновании между «игровой» (Кулешов, Эйзенштейн) и «неигровой» (Вертов, Шуб). Сами ее адепты в теории утверждали чистоту и автономию своих средств, однако на практике Эйзенштейн «вклеивал» в «Стачку» неигровую документальную бойню, а Дзига Вертов рифмовал свои хро-

* "L'Humanite", 25 VIII, 1975.

* «Театр», № 11, 1975, стр. 121—123.

никальные кадры с поэтической «игровой» вольностью, но это было лишь отклонением от правил, таким же противоречивым, как писание стихов Маяковским и Асеевым, в теории пропагандировавших только «литературу факта».

В те годы, пожалуй, только в первых фильмах Козинцева и Трауберга («Похождения Октябрины»), Медведкина («Счастье), Довженко («Ягодки любви»), Охлопкова («Проданный аппетит») можно было обнаружить совпадение с поисками Маяковского в области эксцентрической метафоры. Также и на Западе аналогичные опыты Рене Клера («Антракт», «Воображаемое путешествие») и Фернана Леже («Механический балет») только с трудом можно отнести к «киноколлажам», хотя Клер «вклеивал» в свое путешествие ожившие восковые персонажи Чаплина и других киногероев, того же Чаплина, только в виде плоской марионетки, «вклеивал» Леже в свой экспериментальный фильм — все это перекликалось со «Звездой экрана» Маяковского, хотя авторы и не подозревали о сходстве.

В Америке в 1941 году появился фильм режиссера Эрвина Поттера «Хельцапоппин», который также совершенно самостоятельно развивал тенденции комической кинометафоры, где герои «в жизни» и на экране беспрерывно менялись местами в целой серии погонь и приключений.

Затем уже сам Чаплин неожиданно вклеил в начало своего фильма «Новые времена» документальный кадр стада баранов и таким же кадром, через несколько лет, закончил Бунюэль картину «Ангел-истребитель». Образ стада, символизирующий толпу, гонимую, как у Чаплина, в ворота завода, или в церковь, как у Бунюэля, перекочевал и в семидесятые годы в фильм Питера Богдановича «Последний киносеанс», где на экране кино в заштатном американском городке молодежь смотрит, как Джон Уейн в обличьи ковбоя загоняет стадо, в то время, когда самих этих юношей отсюда вскоре погонят на войну в Корее.

Вообще же в США «киноколлаж» нашел широкое применение, главным образом, в так называемом «подпольном» кино, в то время как в Европе он завоевал видное место и в фильмах более широкого распространения. Ален Рене ввел в игровую ткань своей нашумевшей картины «Хиросима, любовь моя» хроникальные фото японской трагедии и инсценированные «под хронику» кадры демонстрации, а фильм «Далеко от Вьетнама», снятый группой видных французских режиссеров, был целиком осуществлен приемом «киноколлажа», причем главная заслуга принадлежит здесь монтажному мастерству Криса Маркера, который уже и раньше демонстрировал образец публицистического «коллажа» в короткометражном фильме «Письмо из Сибири», а затем в двух своих картинах о революционной Кубе.

На самом Острове Свободы вырос замечательный мастер публицистического фильма Сантьяго Альварес, широко и изобразительно применяющий «киноколлаж». Будучи убежденным документалистом, свою теоретическую позицию он сформулировал так: «Но я не думаю, что стиль документального кино, как и язык художественных фильмов, является чем-то неизменным, постоянным. Художественный кинематограф сейчас во всем мире — и Куба не исключение — находится под влиянием кинодокументалистики. Мы наблюдаем в кино появление новых тенденций, которые характеризуются использованием в художественных фильмах типично журналистских приемов» *.

Художественная и политическая ценность «коллажных» фильмов кубинского мастера становится особенно весомой по сравнению с продукцией «пророка» и даже «изобретателя киноколлажа» (таким объявила его парижская критика) Жан-Люк Годара, который также применял, с изрядной формальной виртуозностью, различные фактуры в целях пропаганды своих воинствующих анар-

* Элисео Альберто. Лицом к лицу. Сантьяго Альварес. «Куба», № 8, 1975, стр. 37.

хистских позиций правого и открыто антикоммунистического толка *.

Веяния «коллажной» эстетики оказались настолько сильными, что они проникли даже и в замкнутую, камерную поэтику Ингмара Бергмана — его фильм «Личина» начинается прологом, где символические образы чередуются с цитатой из американской комической ленты (использованной ранее в его же фильме «Тюрьма»), натуралистические кадры распятия перемежаются с осветительными киноприборами, а драматической кульминацией повествования являются потрясающие хроникальные кадры самосожжения буддиста в Сайгоне, — их видит на экране телевизора героиня, и они являются причиной ее нервного шока — молчания на протяжении всей картины.

В английском фильме Линдсея Андерсона «Счастливчик» принцип «киноколлажа» получает более широкое развитие — пролог стилизован «под документ» (добыча кофе и казнь раба), а вся картина снабжена внефабульными «проклейками» песен, исполняемых популярным певцом Аланом Прайсом и его ансамблем.

Откровенно пластический «коллаж» лег в основу французского фильма «Пленница», где режиссер Клюзо (не забудем, что это именно он снял фильм «Тайна Пикассо») взял основным фоном для действия галерею «оп-арта», и поэтому кульминационный сюжетный ход — автомобильную катастрофу и ее последствия, разрешил средством «коллажа» из «оптических» произведений.

Перечисление зарубежных фильмов, так или иначе использующих «киноколлаж», заняло бы еще много места, и я ограничусь для последнего доказательства жизненности этого приема, констатацией его проникновения в киноискусство стран «третьего мира». Мавританский режиссер Мед Хондо, прославившийся отличным фильмом «Солнце О», снял новую картину «Чернокожие, ваши соседи», и о ней в тунисском журнале «Жен Африк» рецензент писал:

«Мед Хондо радикально отклоняется от сюжетных схем и шаблонных форм, навязываемых развивающимся кинематографиям мира империалистическим кино. Отсюда необычная продолжительность фильма и его кажущаяся неудобоваримость в плане стиля: здесь и документальность, и политическая сатира, и театральность в традиции Брехта, и собственно игровые эпизоды» *.

В советском кино «киноколлаж» не получил еще разнообразного применения, хотя введение документальных кадров в художественные фильмы стало ходовым приемом: хроникальные фото вклеивает режиссер А. Михалков-Кончаловский в экранизацию «Дяди Вани» А. Чехова, а Ролан Быков систематически использует в своих фильмах («Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса») прием двойного экранного пространства с входами и выходами из него действующих лиц; чисто «коллажной» картиной можно назвать «Спорт, спорт, спорт» режиссера Э. Климова, где остроумно применены самые различные фактуры. Цитаты из живописи «вклеил» режиссер М. Хуциев в свой «Июльский дождь», а режиссер А. Митта органично включил мультипликацию в ткань фильма «Ганнибал, арап Петра Великого». Кинодраматурги М. Туровская и Ю. Ханютин, чей замысел в свое время лег в основу фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм», свой новый сценарий «Петр Мартынович и годы большой жизни» выстроили чисто «коллажным» приемом, организуя вокруг фрагментов из игровых лент с участием Петра Алейникова хроникальный материал и документальные интервью, в которых действуют наряду с реальными свидетелями эпохи и вымышленные персонажи.

К последовательным и давним сторонникам «киноколлажа» я позволю причислить

* Более подробно о фильмах Годара см. мои статьи «Второе пришествие Ивана Бабичева». «Искусство кино», № 5, 1973, и «Черный экран антисоветизма» в сборнике «Экран и идеологическая борьба». М., «Искусство», 1976.

* Ферид Бугедир. Новый фильм Меда Хондо. «За рубежом», № 51, 1974.

и себя, так как, начиная с самых ранних фильмов, в той или иной степени прибегал к его приемам.

Кинопоэтику Маяковского мы с Анатолием Карановичем применили уже в фильме «Баня», и поэтому естественно наше обращение к еще более развернутому «киноколлажу» в нашей последней работе, лабораторию которой я и постараюсь раскрыть далее.

IV. Иллюзии «тантаморески» и аллюзии «комикса»

Итак, когда стало ясным, что кинопоэтика Маяковского может лечь в основу фильма «Маяковский смеется», где «коллаж», во всем его разнообразии, станет основным выразителем темы, оставалось лишь конкретизировать все задуманное в форме сначала литературного, а затем и режиссерского сценария.

Признаюсь, что я по-настоящему чувствую себя счастливым только во время двух периодов работы над фильмом — это когда он задумывается (обычно вне пределов студии) и когда рождается вторично на монтажном столе. Многие из моих коллег наслаждаются в процессе съемочного периода, я же в продолжении его тоскую от потери времени, безвозвратно и бесполезно уходящего на ожидания, согласования, опоздания, организационные неувязки или технические неполадки. Все это не имеет никакого отношения к творческому процессу, и если выдаются редкие минуты радости от общения с актером или с природой на натурных съемках, то они неизбежно тонут в вязком болоте административной суеты и преодолениях бесконечных, не по твоей вине возникающих препятствий. Поэтому правы кинематографисты, утверждающие, что основными качествами режиссеров должны явиться не столько талант и вкус, сколько железное здоровье и безропотное терпение.

Зато как увлекательно фантазировать, воссоздавать новую ленту на фантастическом экране воображения, пытаться разглядеть конкретные ее очертания, придумывать варианты, слышать интонацию актера, звуки музыки или реального мира, ощущать ракурс, композицию, звучание красочного пятна или поэзию жеста, чувствовать, как силой твоей воли выстраивается, начинает дышать, жить сотворенный тобой волшебный мир будущего фильма.

Иногда приходится слышать удивленный вопрос «Почему вы работаете вдвоем?». Его задают и писатели, и режиссеры, и даже художники. Я лично понимаю это, как потребность во время творческого процесса ощущать плечо друга, единомышленника и в то же время оппонента, в споре с которым оттачивается твоя мысль, а его удачная выдумка, в свою очередь, подзадоривает твою изобретательность; и вместе с ним порадоваться найденному решению, кажущемуся в этот момент единственно точным. Если мы знаем благотворные примеры такого творческого содружества в литературе, то оно особенно объяснимо в кинематографе, где вдвоем легче преодолевать сложнейшую и утомительную технологию производства, в котором от замысла до его свершения нужно пройти такой долгий путь.

Пытаясь сейчас восстановить творческий процесс замысла фильма, я уже не могу разделить доли участия в нем моего сотоварища по этой работе Анатолия Карановича.

Поэтому пусть читатель учтет, что отвечаем мы оба как за находки, так и за просчеты, и если мне придется иногда брать ответственность больше на себя, то только потому, что в данном случае, работая над «Клопом», я оказывался в затруднительном положении, так как уже ставил пьесу на сцене и должен был следить за тем, чтобы не повториться и ничего не перенести на экран из театрального решения.

Закономерности в работе творческой фантазии установить, как известно, невозможно, однако если режиссерский план возникает в результате чисто головной и логи-

ческой придумки, то это сразу ощущается как в спектакле, так и в фильме. Очевидно, и в этом процессе нужно базироваться на том, секрет чего искал всю жизнь великий Станиславский, — то есть на сознательном подведении психофизического аппарата к тому состоянию, в котором лучше всего высвобождаются подсознание, интуиция, воображение и в результате происходит то, что мы называем творческим актом.

Известно также из открытий того же Станиславского, что акт этот вовсе не иррационален, а может быть прослежен, объясним и стимулирован, так как связан он пульсирующей кровеносной системой ассоциаций с окружающим миром, с действительностью, с жизнью во всей ее полноте и сложности.

Таким образом, творческая находка, режиссерское решение, постановочное видение, кажущиеся часто даже для самого художника неожиданными, всегда находят рано или поздно подтверждение в жизненных наблюдениях или ассоциациях в смежных искусствах.

Для себя я считаю важным, чтобы музыкальный настрой работы режиссерской фантазии возникал, развивался и следовал в той же тональности, в том же ключе, который возник у автора. Никогда не следует поддаваться дешевому соблазну считать себя обязательно выше или талантливее его. Мейерхольд, чья фантазия была неистощимой, никогда не учил нас режиссерскому произволу, он призывал прислушиваться к автору, проникать в глубину и своеобразие его контрапункта, поэтому так любил он, кстати, музыкальные сравнения.

Особенность режиссерского мышления Мейерхольда заключалась в том, что партитуру авторской мысли предлагал он не просто иллюстрировать, а выявлять разнообразными постановочными средствами, изобретая каждый раз нечто новое и свежее, так как искусство — это непрерывное открытие и только этим способно оно затронуть, взволновать зрителя. Об этом уже в наши дни писал и один из самых интересных английских режиссеров Питер Брук в своей книге «Свободное пространство»:

«Художественная смерть возникает там, где есть повторение пройденного. «Мертвый режиссер» использует старые формы, старые методы репетиций, старые шутки, старые эффекты, избитые начала и финалы, это в равной степени относится и к его сотворцам — художникам и композиторам...» *.

Английский режиссер прав, и если бы он сам так не подходил к своей профессии, то ему не удались бы его интерпретации Шекспира. «Мертвой режиссуре» нечего делать и с Маяковским. Его непрестанное, неутомимое новаторство требует такого же творческого напряжения от каждого художника, будь то режиссер, актер или композитор, обращающегося к его драматургической поэтике.

Попробуем все же восстановить ход наших размышлений: уже при экранизации «Бани» мы с Анатолием Карановичем шли свободным ходом, понимая бесплодность повторения на экране сценической конструкции пьесы. И здесь мы искали прежде всего основной драматургический стержень, который позволил бы нам так же свободно, как это делал поэт, обращаться с временем и пространством и, пользуясь методом брехтовского «очуждения», вовлекать зрителя в тот круг размышлений о современном мещанстве, на борьбу с которым мобилизовал свой талант Маяковский.

На помощь опять пришел прежде всего он сам: ведь не случайно поэт ввел реальную фигуру режиссера в третий акт «Бани» и заставил его полемизировать от имени автора с персонажами пьесы. Отсюда в нашем замысле возник Ведущий, сначала он был безымянным, а затем приобрел конкретные черты кинодраматурга Алексея Каплера, который был не только современником поэта и его эпохи, но и персонажем,

---

* Peter Brook. The Empty Space. London. 1972.

знакомым миллионам зрителей, так как он успешно вел в течение шести лет популярную телевизионную «Кинопанораму». «Вклеивание» живого, узнаваемого человека в феерический мир комедии стало первым конкретным применением избранного нами «киноколлажа», к тому же, по нашему замыслу, он должен был не просто помогать действию, но и стать нашим оппонентом, спорить с некоторыми постановочными решениями: так самый факт дискуссии с экрана обострял, будоражил мысль зрителя.

Затем, следуя мечте Мейерхольда о некоем фантастическом и в то же время реальном окружении, и в согласии с тенденциями современного, и в частности брехтовского театра с его очищенным пространством, населенным подлинными, не бутафорскими предметами, мы «вклеили» действие нашего фильма в среду кинематографического ателье*. Но сама обстановка кинопавильона представилась нам не в ее натуралистическом хаосе, а как организованная рабочая часть «маяковского кино». Отсюда обкладка подчеркнуто белых, как в лаборатории, стен ярким цветным фризом из «Окон РОСТА» Маяковского и плакатов В. Лебедева — так произошел задуманный нами второй «коллаж» — стык современной кинотехники (пульт, аппаратура, микрофоны и т. д.) с изобразительной стилистикой двадцатых годов.

Следующая задача была уже чисто драматургическая — она касалась экспозиции персонажей и вообще примет времени — ведь нельзя забыть, что если в эпоху Маяковского стоило раскрыться театральному занавесу и публика мгновенно узнавала знакомую среду и ее героев, так как они были современниками, то для сегодняшнего зрителя все это уже глубокая история полувековой давности и поэтому «условия игры» должны быть новыми и предельно ясными.

Что может сказать современной молодежи атмосфера нэповского рынка первой картины «Клопа», на основании чего может домыслить она биографии Присыпкина, Баяна и мадам Ренессанс, не требовавших никакой «анкеты» для зрителя двадцатых годов. Почему так страдает комсомолка Зоя Березкина, уже в следующей картине покушающаяся на самоубийство? Если на все эти, законные для сегодняшней аудитории, вопросы не будет найден четкий ответ, все дальнейшее действие полетит под откос.

По счастью, на помощь приходит опять сам автор — в его сценарии «Позабудь про камин» есть отличная характеристика Присыпкина (там он еще не носит этой фамилии, а обозначен как молодой рабочий). На ее основании мы написали эпизод, из которого становится ясным, где работает (вернее, прогуливает) герой, и присутствуем при его первом конфликте с рабочим коллективом, едущим на субботник.

Значит, после речевого вступления Ведущего, также очень важного, так как привычным способом современного телевизионного разговора он вводит в непривычную атмосферу поэтики Маяковского, можно «вклеить» этот эпизод в форме кинопробы актера, выбранного на главную роль.

Здесь же в обстановке фабричного медпункта мы попутно узнаем, что такое взносы в разные, ныне не существующие, добровольные организации — МОПР, «Долой неграмотность», Осоавиахим и, главное, Автодор, который будет играть столь большое значение во второй половине пьесы, и здесь же свою жизненную «платформу» изложит Присыпкин в форме «зонга» под гитару. Этот текст мы предложили сочинить молодому поэту Ю. Михайлову, по нашему мнению, отлично уловившему интонации Маяковского, и во всех остальных вставных песенных номерах.

А их, по нашему замыслу, должно быть в фильме много — в первом варианте сце-

---

* Следует указать, что принцип «фильма в фильме» отнюдь не является чем-то новым. Он неоднократно был использован в ряде картин, из которых я бы выделил такие, как «Связной» Ширли Кларк и «Американскую ночь» Франсуа Трюффо.

нария фильм виделся нам в форме «мюзикла», но и потом, когда по разным причинам он трансформировался в «киноколлажную» картину, музыка продолжала играть в нем важнейшую роль. Решение это возникло также не механически, оно выросло из творческой практики композитора Владимира Дашкевича, он принес нам чрезвычайно удачную композицию на тексты продавцов из первой картины «Клопа». Нам, по совести говоря, казалось невозможным их переложение на музыку, однако композитор нашел настолько верную интонацию, что не только весь эпизод, окрещенный нами «нэп», лег на музыку Дашкевича, но и вообще фильм потребовал столько «звучания», что понадобилось сотрудничество еще двух композиторов — Анатолия Кремера и Андрея Горина, сочинившего и исполнившего со своим ансамблем «Оловянных солдатиков» песню о солнце на текст Маяковского.

Третья и самая основная проблема, требующая решения, касалась общей структуры фильма, — если центр тяжести мы переносили на мультипликацию во всех ее разновидностях, то на каких правах и в каком качестве будут сопрягаться с ней живые персонажи? В необходимости введения их мы не сомневались — ведь здесь-то и заключалась своевременно не реализованная новизна кинопоэтики Маяковского.

Реалистическая мотивировка присутствия актеров появилась без особых усилий — они будут в киноателье озвучивать своих или чужих мультипликационных персонажей на экране. Но это должно стать лишь трамплином для более увлекательной творческой задачи не натуралистически иллюстративного чередования различных пластических рядов, а органического их монтажного взаимодействия, рождающего какой-то новый и нам самим еще не известный эффект.

В 1971 году мне довелось посмотреть в одном из парижских кинотеатров новый фильм режиссера Роберта Стивенсона. В картине «Шары от кровати и палки от метелки» под этим странноватым названием скрывалась забавная современная сказка, окрашенная интонациями, я бы сказал, диккенсовского юмора и в то же время оснащенная техническими трюками высокого качества и тем самым обогащающая наследие Мельеса.

Действие происходит в один из самых трагических периодов в жизни Англии — массированных налетов фашистской авиации на Лондон во время второй мировой войны. Двух осиротевших детей (их родители погибли от бомбежки) подбирает одинокая молодая учительница. По ходу общения с ребятами выясняется, что до войны у девушки было своеобразное «хобби» — она увлекалась изучением волшебства по книге какого-то анонимного мага, но не окончила курса, и поэтому ее способность к «чудесам» ограничивается несложными фокусами, которыми она и пробует развлекать брата и сестру. Однажды, хоронясь от одной из очередных бомбежек, они сталкиваются с бродягой, который и оказывается тем самым магом, чье незавершенное руководство по волшебству в свое время пленило учительницу.

В лице мальчугана профессор магии открывает медиума, обладающего недюжинными способностями к чудесам, например стоит ему потереть никелированный шар от обыкновенной кровати, как она превращается в ковер-самолет, способный передвигаться со скоростью современного самолета. Весь квартет усаживается на такую кровать и улетает из горящего Лондона на далекий остров, населенный только зверьми, и где поэтому царят мир и спокойствие. Нарисованный мультипликационный лев справедливо правит своими такими же нарисованными подданными, а так как он к тому же обожает футбол, то устраивает в честь английских гостей большой матч, предлагая роль рефери профессору магии. Под аплодисменты зрителей идет эта часть, где в стремительном темпе звери азартно орудуют футбольным мячом и где виртуозное мастерство мультипликаторов соединяется с манипуляциями актера.

Герои возвращаются в Англию и поселяются в одной из деревушек на берегу моря. Туда-то под ночным покровом подплывает немецкая подводная лодка, из которой высаживается десант фашистов. «Ученики чародея» мобилизуют все свои волшебные силы и призывают на помощь — кого бы вы думали? — старинную Англию в лице всех ее рыцарских доспехов, хранящихся в замках и музеях. Навстречу врагу выходят полчища лат, щитов, шлемов, надетых на невидимых воинов (здесь вспоминается фильм «Человек-невидимка» по Уэллсу), вооруженных мечами, копьями и секирами.

Они неуязвимы, и фашисты бегут в панике перед внушительным и фантастическим зрелищем наступления героев войны Алой и Белой роз, словно сошедших с подмостков шекспировской сцены. Я так подробно остановился на этом фильме потому, что он является на сегодня эталоном технического совершенства комбинированных съемок, соединяющих живых персонажей с мультипликационными, но и он решает лишь одну задачу сочетания трехмерного объекта с плоскостной средой, нам же хотелось проэкспериментировать в области более семантически усложненных связей и контрастов, используя монтажные возможности «киноколлажа», и не только визуального, но и звукового.

Однако прежде всего надо было найти, помимо функциональной, еще и смысловую характеристику новых персонажей, актеров озвучивания. Легче всего это было сделать с актрисой Ией Саввиной, которую мы наметили на роль Зои Березкиной: «внутри экрана» все ее психофизические данные отлично ложились на образ комсомолки, «вне экрана», в киноателье, она могла оставаться сама собой, такой же реальной и естественной, как и ее собеседник Ведущий.

Что же касается трех остальных, то есть актеров, как бы приглашенных озвучивать роли Присыпкина, Баяна и мадам Ренессанс, нам показалось необходимым вывести их из разряда служебных нейтральных персонажей и придать им и «вне экрана» сатирические характеристики. Ход наших мыслей был таков — надо постараться разглядеть те черты прошлого, которые могли бы сохраниться у людей сегодняшних, — так, молодой актер, играющий Присыпкина, и в своей «внеэкранной» жизни сохраняет некоторые черты Пьера Скрипкина — он не открыто хамоват, но пронырлив, уже вкусил плодов «изячной жизни», видимо, неплохо зарабатывая многочисленными халтурами, а потому, с каким смаком исполняет он романсы Присыпкина, заметно совпадение его личных вкусов со своим персонажем, об этом же свидетельствует и «коллаж» на его гитарном футляре. В результате его поведение во время озвучания большого эпизода «нэп» приобрело своеобразную стереоскопичность, он не только выполняет техническую функцию от своего актерского имени, но и как бы продолжает линию экранного Присыпкина, и вы уже не ощущаете границу, где он действует от себя, а где от персонажа Присыпкина — так роль начинает прочитываться не однолинейно, а многопланово.

То же произошло, но еще с более емким результатом, и с фигурой Олега Баяна. Мы предложили актеру Леониду Броневому сыграть несколько личин, повернув персонаж разными сторонами, ибо он по существу своему «оборотень», перекликающийся с действующими лицами трагикомедий Сухово-Кобылина. Во «внутриэкранном» действии мы оставили его таким, каким он виделся поэту, приспособленцем и «королем пошляков», прибавив лишь несколько лубочно-мефистофельских штрихов в эпизоде «нэп», а на свадьбе, когда он садится за рояль и под его все убыстряющийся чарльстон выплясывают парикмахерские манекены, проглядывают в нем и какие-то инфернальные черты гофмановского персонажа.

Во «внеэкранной» жизни мы нафантазировали его биографию, не идентичную Баяну из пьесы: в сегодняшней советской действительности он, лишенный социальной почвы, измельчал, поблек, плацдарм его афер су-

зился — в нашем воображении он предстал, как подпольный «хозяйчик» халтурного ансамбля, эстрадник из бывших администраторов, словом, личность мимикрийная и полинялая.

Однако наш Баян вдруг приобрел «второй план», когда в эпизоде общежития мы придали ему функции невропаста *.

Нам всегда казалось, что знаменитый эпизод обучения Присыпкина «изячным манерам» не просто хлесткий эстрадный номер, неизменно вызывающий смех и восторги публики, а нечто большее и значительное для взаимоотношений учителя и ученика, некий новый этап в стремительном отрыве Присыпкина от своего класса. Эта мысль нашла свою реализацию в пластической метафоре — Присыпкин, как марионетка, в цепких (и нарочито снятых короткофокусной оптикой) руках современного Баяна.

Его третье обличье во второй половине фильма требует особого разбора, и мы обратимся к нему позже.

Новую жизнь обрела и мадам Ренессанс, с которой нам было жаль расставаться, тем более, что планировали мы эту роль на такую яркую актрису, как Галина Волчек. Но сегодня «профсоюзный билет» Присыпкина не помог мадам сохранить свою парикмахерскую, и вот она сама вынуждена зарабатывать на хлеб (с сыром, который она с таким аппетитом жует на работе) в качестве одной из участниц «банды» Баяна.

Теперь, когда мы разобрались во всех главных действующих лицах, настала пора дальнейшего конструирования действия, и выяснилось, что если Присыпкин заявлен в своих, так сказать, общественных (или, вернее, антиобщественных) связях, то его личная жизнь остается непроясненной, а ведь зритель должен не только из диалога уяснить взаимоотношения Присыпкина с Зоей Березкиной и его матримониальные планы с мадемуазель Эльзевирой Ренессанс.

Так возник следующий за кинопробой фрагмент, изобилующий важной, как прямой, так и косвенной информацией. Ведущий, отвечая на вопрос актрисы, предлагает ей, используя профессиональное воображение, перенестись в двадцатые годы.

Здесь опять-таки мы могли опираться на опыт Маяковского, он писал, что соавтором пьесы «Клоп» являлась «Комсомольская правда» — ведь на ее столбцах нашел он прототип своего героя, а в сценарии «Как вы поживаете» несколько раз оживлял газетный лист, — поэтому и мы поступили так же — на экране возникла первая страница «Комсомольской правды» 1926 года, а на фотографии появилась Зоя Березкина.

Далее приемом чистого «киноколлажа» из оживленных фотографий и карикатур под аккомпанемент гармошки, исполняющей популярный в то время вальс «Кирпичики», шел рассказ о романе Зои с Присыпкиным, заканчивающийся цитатой из подлинного немого фильма той эпохи «Человек без нервов» с участием того самого Гарри Пиля, чьи бакенбарды послужили образцом для Пьера Скрипкина, желавшего «держать бомонд».

В пьесе удачливая соперница Березкиной, мадемуазель Эльзевира, появляется лишь в конце первой половины спектакля — в сцене свадьбы, — нам показалось важным показать ее зрителю раньше, — так придумался эпизод, названный «Романс Присыпкина» и решенный способом, носящим звучное название «тантамореска». Происхождение этого термина нам выяснить не удалось (хотя и обращались мы к такому знатоку подобных дел, как Сергей Образцов), но знавали мы его издавна, по практике эстрады и театров — миниатюр или кабаре типа «Летучей мыши», где им обозначался нехитрый трюк живописного задника с вырезами для лиц и рук живых актеров, а еще ранее использовали его на ярмарках, где уличные фотографы увековечивали своих клиентов в любых обличьях на разных фонах.

* Так называется в марионеточном театре актер, водящий куклу.

Художник Д. Менделевич отлично выполнил по нашей просьбе две «тантаморески» — одну на тему «Я на лодочке каталась», в окружении белых лебедей, излюбленного мотива базарных ковриков, и вторую, изображающую идиллию в парикмахерской «Красный вежеталь», где мадемуазель Эльзевира Ренессанс парит в воздухе, как влюбленная на полотнах Шагала. Сначала на первой «тантамореске», в обществе Зои Березкиной, исполняет Присыпкин романс, излагающий его жизненное кредо:

Мои чувства, мечты и фантазии
Снова в сердце, как пламя, зажглись ..
Я в боях с мировой буржуазией
Заслужил себе личную жизнь.

А затем на второй, сменив комсомолку на пышнотелую маникюршу, поет ей:

Жить невозможно без ласки.
Ласку легко погубить,
Позвольте мне черные глазки
Красной душой любить *.

Теперь, когда все фигуры оказались расставленными на шахматной доске действия, мы смогли приступить к одному из центральных эпизодов фильма. Хочу напомнить, что Мейерхольд учил нас точно намечать перед началом постановки ее у д а р н ы е моменты, утверждая, что представление не может и не должно состоять из одних «пиков», надо уметь отделять главное от второстепенного, давать зрителю отдых перед восхождением на очередную вершину действия, используя и паузы и смену ритмов. Сам он в своей практике никогда не репетировал пьесу подряд, для начала он выбирал сцены, которые считал ключевыми, и если они ему удавались, то остальные выстраивал с легкостью почти импровизационной.

Так и мы в нашей режиссерской стратегии определили, что фильм «состоится», если мы убедительно решим пять основных узлов: «Нэп» — так мы назвали эпизод рынка (на материале первой картины «Клопа»), «Комсомольское общежитие», «Свадьба», «Размораживание Присыпкина» и эпизод, условно окрещенный: «Даешь изячную жизнь — серия вторая» или «комикс».

Комплекс «Нэпа» был для нас особенно привлекателен, так как на нем можно было проверить один из самых рискованных элементов нашего замысла,— как будут стыковаться актеры с собственным мультипликационным изображением. Рынок, которому мы даже придали адрес — толкучка у Сухаревской башни (в пьесе действие происходит у входа в универмаг, а в сценической редакции Театра сатиры я как художник использовал движущуюся панораму старой Москвы), виделся нам как серия оживших карикатур из юмористических журналов нэповской эпохи, вроде «Смехача» или «Красного перца».

Но изобразительная стилистика зависела еще от одного важного вопроса, к какому способу мультипликации мы прибегнем,— известно, что их существует два: так называемая «перекладочная» мультипликация и «рисованная». Первая отличается от второй тем, что изображение не рисуется во всех своих фазах, одно за другим, на целлулоидных листах и затем снимается аппаратом, а раскладывается на станке под съемочным объективом и компонуется тут же режиссером и художником. Рисованная мультипликация, получившая классическое выражение в «школе Диснея», обладает преимуществом в плавности изображения, но считается уже слишком традиционной по сравнению с перекладочной, которая предоставляет больше «коллажных» возможностей и точнее соответствует изменившемуся современному графическому стилю.

Мы остановились на «перекладочной» технике, но стилистически решили не копировать карикатуру, а приблизиться к ней ассоциативно, сохранив постоянный белый фон как бы журнальной бумаги, а в изображении ограничиться лишь черным штрихом. Однако по ходу разработки художник Николай Кошкин чрезвычайно умело ввел

* В сценарии «Позабудь про камин» Маяковский для характеристики молодого рабочего, прототипа Присыпкина, цитирует стихотворение Ив. Молчанова: «За боль годов, за все невзгоды глухим сомнениям не быть. Под этим мирным небосводом хочу смеяться и любить». В нашем варианте мы только развили ту же тему.

цветные коллажные элементы, развивая тему царства вещей — «барахолки», заселенной рылами и харями, хора спекулянтов и мешочников. В частности, в одном из проходов мадам Ренессанс к ее черно-белому изображению прибавляется лишь одно красное пятно — напомаженный рот нэпманши (вспомним реплику из «Бани» машинистки Ундертон, которая была вынуждена красить губы, чтобы ими «бросаться»).

Весь цикл заканчивается взятой с верхней точки Сухаревской башней, на которую ложатся в ритм музыки огромные, во весь экран, буквы «нэп», так же, как во времена Дзиги Вертова, когда надписи были не только информацией, но и одним из составных ритмических элементов фильма.

Я уже упоминал выше, что одной из самых увлекательных режиссерских задач стал поиск возможностей монтажной стыковки актеров с мультипликацией. В сценарии предвидеть конечный эффект было невозможно, но мы все же с особой тщательностью произвели раскадровку, затем, после съемок и двухмесячной работы за монтажным столом, пришли к результату, как мне кажется, убедительному и для зрителей и для нас. Конечно, важным конструктивным элементом явилась музыкальная партитура В. Дашкевича, записанная предварительно единым куском, на нее ложилась актерская игра, снятая со скрупулезностью мультипликации, и рисованные кадры, «оживленные» игровым поведением персонажей.

Следующий узел — комсомольское общежитие. Было очевидно, что решать его как бытовую сцену, разыгранную актерами, после сложно-метафорического комплекса «нэп», невозможно. Новая стилистика мыслилась с использованием на сей раз кукольной мультипликации, что давало возможность типизировать, обобщить персонажей и реализовать метафору, уподобляющую Присыпкина послушной марионетке в руках Баяна.

Но на пути к воплощению этого замысла возникло серьезное препятствие: по опыту «Бани» (да и многих других мультфильмов) мы убедились, как трудно кукле разговаривать на экране,— всякое натуралистическое подражание человеку и его речи вкусово нетерпимо, а в данном эпизоде диалог играет весьма значительную роль. Правда, мы постарались, сократив текст, восполнить его действием — в нашем варианте Присыпкин с самого начала присутствует на экране, а не появляется в конце сцены вместе с Баяном. Он беспробудно храпит, и у Изобретателя появляется забавная игровая функция — сооружение хитроумной самодеятельной «будильной» машины для злостного прогульщика. Но все-таки это не решало общей проблемы.

И тогда на помощь пришел опыт восточных кукольных театров, и в частности японского Бунраку, где невропасты работают с куклами, не укрываясь от публики, а прямо на ее глазах, предлагая принять правила условной игры.

В развитии этого приема возникла мысль о сохранении некоего физического тождества между куклами и актерами-невропастами,— поэтому сначала художница Э. Коган сделала эскизы марионеток, по типажу схожих с персонажами пьесы, а затем мы искали молодых исполнителей, по своим внешним данным напоминающим этих кукол. В результате бóльшая часть диалога ложилась на актеров, которые были одновременно и как бы невропастами и комсомольцами — обитателями общежития, а куклы были освобождены от обязанности шлепать деревянными губами, противоестественно подражая человеку.

И еще одно важное дополнение внесли мы в этот эпизод,— Зоя Березкина, не появляющаяся здесь по пьесе и стреляющаяся в конце сцены за кулисами, введена нами в действие в облике куклы,— с ней издевательски танцует свое «танго» Присыпкин, ее по-хамски отбрасывает, как препятствие на пути к «свободному гражданскому чувству», и мне лично особенно дорог кадр, когда после надписи о самоубийстве Березки-

ной, на краю ширмы лежит хрупкое, как бы поломанное тельце куклы и ее поднимает и уносит, с бережливой нежностью к своему двойнику, актриса — исполнительница роли обманутой комсомолки.

Таким образом, осмелюсь утверждать, что во всем этом эпизоде столь важное для нас брехтовское «очуждение», которое мы положили в основу всего фильма, здесь приобрело дополнительно какое-то новое качество, диалектически снимающее противоречие между рационалистическим и эмоциональным восприятием зрителя.

Следующий, третий узел — эпизод «свадьбы» Присыпкина — ставил меня, по сравнению с моим сорежиссером, в более трудное положение, так как мне уже приходилось находить его сценическое решение вместе с В. Плучеком на площадке Театра сатиры, и, по общим отзывам, оно оказалось удачным. Значит, нужно было искать принципиально новую трактовку, опирающуюся к тому же на возможности экрана.

В театре, как художник, я предложил занавес, предваряющий действие, на котором была изображена витрина парикмахерской с восковыми манекенами. Так как этот занавес был написан на тюле, то при изменении света он сначала просвечивал, а затем исчезал вовсе, обнаруживая свадебный стол, расположенный параллельно рампе. Сидящие за ним гости были неподвижны, и поэтому во время этого своеобразного сценического «наплыва» их фигуры и манекены на витрине как бы совпадали. Отсюда и возникла мысль превратить на экране всех гостей в парикмахерские куклы — по смыслу это решение было правильным, а по форме чисто кинематографическим, ибо мы могли «оживить» их средствами мультипликации, что, естественно, на театре невозможно.

Неожиданное подтверждение плодотворности такого замысла я нашел, когда наш фильм был уже снят, в опубликованном (посмертно) режиссерском дневнике Г. Козинцева, посвященном его работе над задуманной им «Гоголиадой», где он писал:

«Может быть, ввести в фильм кукол, мультипликацию — танец манекенов в витринах: одни восковые бюсты в парикмахерских, сюртуки и шинели у портных, кренделя булочных, фазаны, индейки и общипанные куры в магазинах снеди...

Танец оживших вывесок. И генерала из табакерки без головы (иконостас орденов) и одних бюстов. Новый сюрреализм Мельеса».

И как общий вывод:

—Густота, плотность, крепость настоя — вот чего я добиваюсь в кинематографической ткани»*.

Долголетняя дружба с Г. Козинцевым, годы юношеской совместной работы, когда формировались наши вкусы, — все это объясняет удивительное и радующее меня совпадение замыслов, а также неслучайность скрещения в нашем опыте имен Гоголя и Маяковского, наших любимых авторов.

Итак, гости — куклы, Баян — конечно, актер, ну а Присыпкин, невеста и мадам Ренессанс — куклы или актеры? Логического ответа на эти вопросы нет и не должно быть — надо полагаться на интуицию, диктующую художественную убедительность решения,— оно возникло, как цепь ассоциаций, в следующей последовательности: после «общения» актрисы с куклой Зои, Баян затевает свою «игру» с кукольным Присыпкиным, он сажает его на рояль, читает нотацию о галстуках и поет под собственный аккомпанемент четверостишье Маяковского:

Съезжались к загсу трамваи —
там красная свадьба была...
Жених был во всей прозодежде,
из блузы торчал профбилет.

Красуются во главе свадебного стола пока еще кукольные Присыпкин и Эльзевира, а на экране движется на трамваях рисованный парад словно сошедших с вывесок снадобий — ветчинные окорока, раки, батареи бутылок и подарки новобрачным — семь фарфоровых слонов «на счастье», фикус, все это отражается в никелированном

* Григорий Козинцев. «Гоголиада» «Искусство кино», № 5, 1974 г., стр. 103—111.

шаре брачного ложа, увенчанного стеганым одеялом из розового шелка. Под бой часов открывается панорама свадебного пиршества в парикмахерской «Красный вежеталь». Если в театральном варианте стол с гостями мы с Плучеком планировали по горизонтали,— почтительно пародируя знаменитую мизансцену нашего учителя Мейерхольда в «сцене сплетни» из его спектакля «Горе уму»,— то в кино Анатолий Каранович и я прибегли к иному пространственному решению — стол уходил в глубину экрана, мадам Ренессанс мы усадили за кассу, а новобрачные, теперь уже не в кукольном обличье, но в гриме, напоминающем парикмахерские манекены, красовались на фоне витрины. За ее стеклом, на фоне ночного города шел «голубой вечерний снег», так же как и за окном пивной у Александра Блока в его ремарке к «первому видению» лирической драмы «Незнакомка».

Восковые гости, демонстрирующие образцы модных женских причесок у нарумяненных дам, безупречные мужские проборы и коллекции завитых усов и бородок сначала терпеливо восседали, взгромоздившись своими деревянными ножками на парикмахерских стульях, а затем по сигналу мадам Ренессанс, отмечающей количество съеденного на своей кассе, под ее звон и треск накидываются на угощение. Манекены поглощают его удивительным и возможным только в кино способом, так как лишены они конечностей, что, впрочем, не мешает им, после насыщения, пуститься в пляс, откалывая своими тонкими паучьими подставками лихие па чарльстона.

Неясен был только гость, приносящий поздравления от имени товарища Лассальченко, хотелось, чтобы олицетворял он бюрократическую канцелярщину. И тут мы вспомнили, что уже имели дело с такой куклой — это Победоносиков из нашего же фильма «Баня».

Видевшие картину вспомнят, что он был весь устроен из выдвигающихся деревянных ящиков,— тут мы позволили себе спародировать сюрреалиста Сальвадора Дали,— теперь осталось довообразить, что Победоносиков еще не дослужился до своего чина Главначпупса (поскольку «Баня» была написана позже) и выполняет пока секретарские обязанности при товарище Лассальченко.

Тост Баяна мы превратили в «зонг», а в романсе «Тоска Макарова по Вере Холодной» применили второй раз «тантамореску»: поющая голова мадемуазель Эльзевиры была врезана (или, если хотите, «вклеена») в раструб трубы нарисованного старинного граммофона. Танец Присыпкина с невестой (на сей раз с куклой натуральной величины) мы сняли по методу канадского мультипликатора Мак-Ларена — актер двигался в нормальном темпе, в то время как пленка в аппарате проходила со скоростью одного кадра в секунду.

В эпизоде пожара оператор Юрий Нейман использовал «соляризацию», то есть специальную обработку пленки лабораторным способом, позволяющим менять цветовую гамму куска, а самих пожарных мы сознательно стилизовали под немые комические фильмы, применив для этого как замедленную съемку (убыстренное движение на экране), так и гротесковые гримы у актеров.

Товарищи и граждане,
водка — яд.
Пьяные
Республику
зазря спалят!

— этот лозунг поэта, написанный на красном кумаче, «вкленвается» в черно-белое изображение пожарной команды, «зафиналивающей» весь эпизод.

Прежде чем перейти к нашим дальнейшим поискам, а может быть, и находкам («Я не ищу, я нахожу», — любил говорить Пикассо), необходимо условиться с читателем о следующем — нам часто приходится обращаться к различным ассоциациям или, как принято говорить сегодня, к «аллюзиям» с явлениями, которые отнюдь не обязатель-

«МАЯКОВСКИЙ СМЕЕТСЯ»

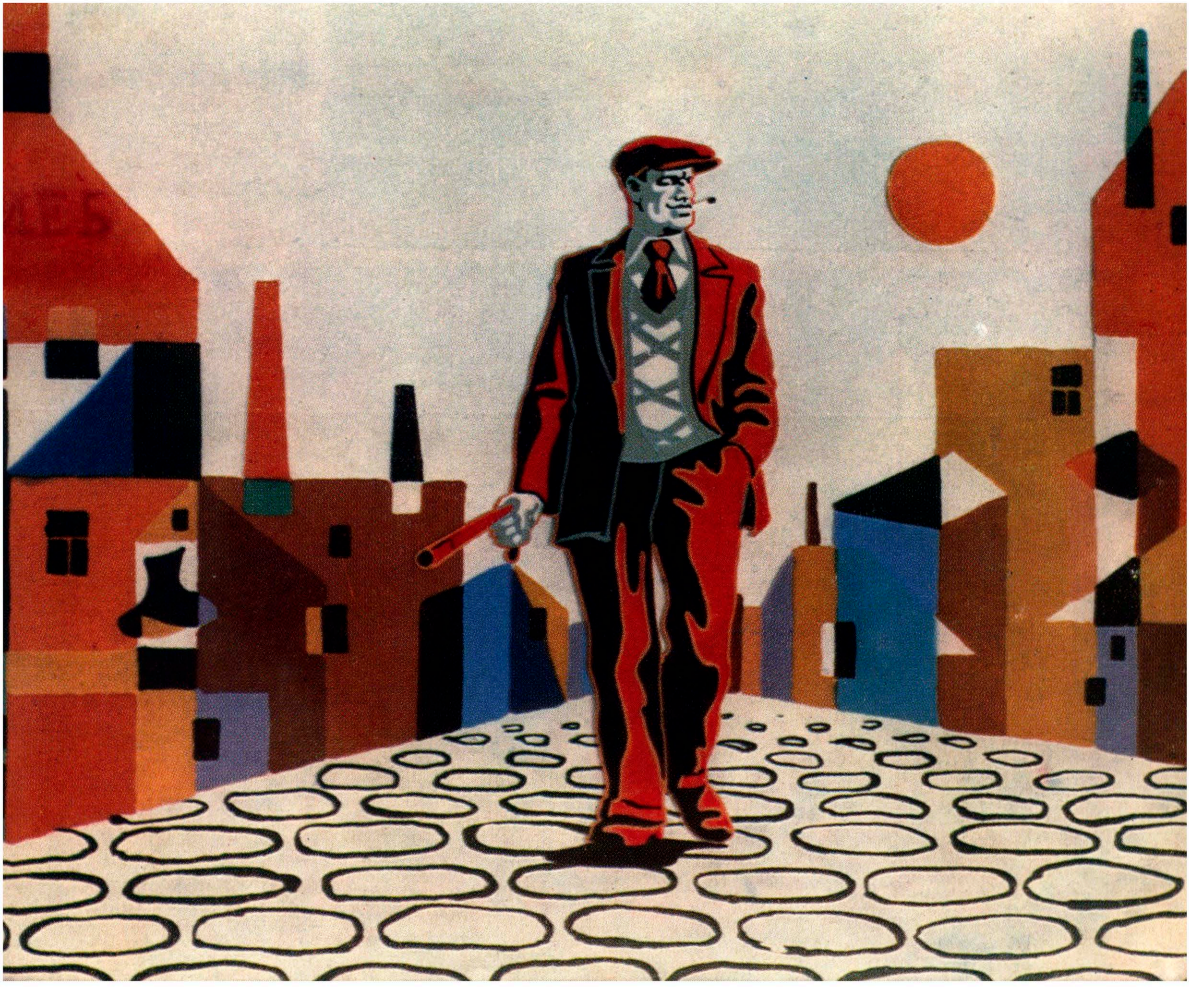
Авторы сценария и режиссеры
Сергей Юткевич, Анатолий Каранович

Оператор Юрий Нейман

Художники Н. Кошкин, Д. Менделевич, А. Петров

Кадры из фильмов

«А над нами солнце, солнце
и солнце
Радуйтесь все, кто силен,
цех созидателей мира,
рабочих».



Присыпкин:
«Ну и выспался!... Это какое отделение милиции?..
Я себя, как личность, всегда удостоверить сумею. Документы при мне».

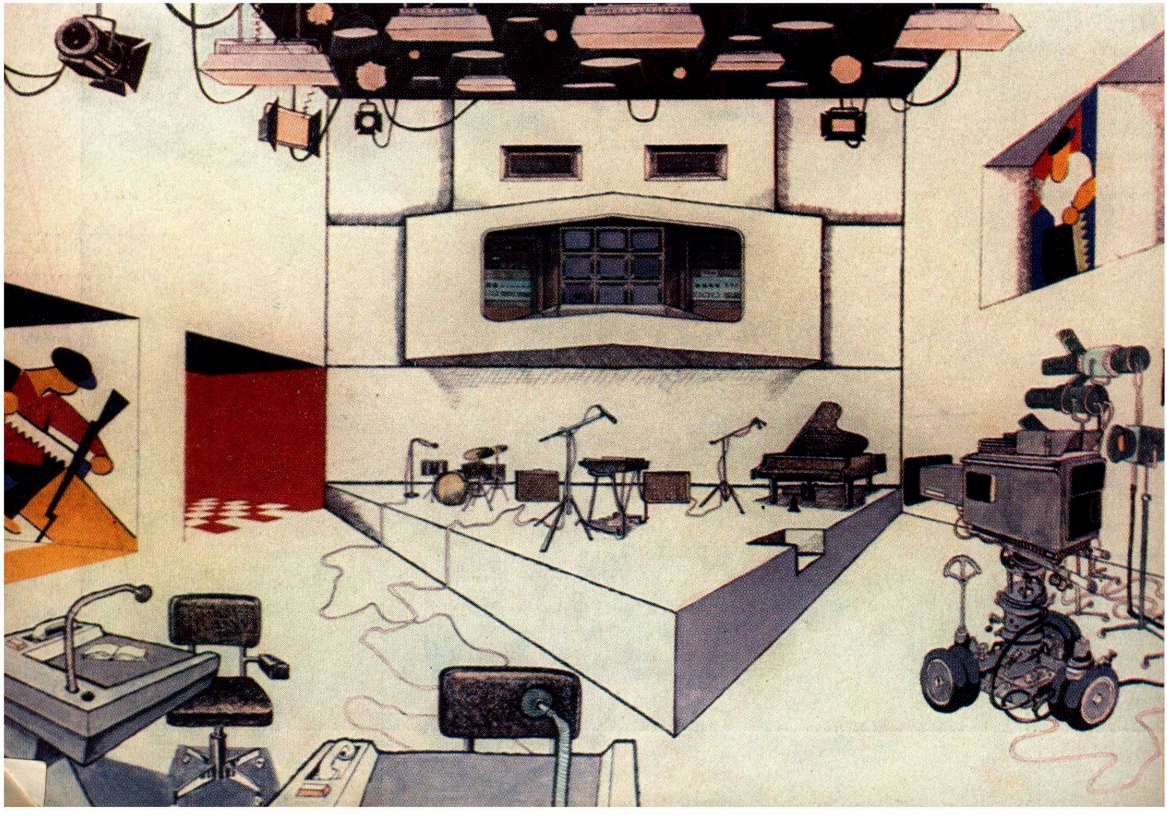
Эльзевира:
«Ах! Сыграйте, ах! Вальс «Тоска Макарова по Вере Холодной». Ах, это так шарман, это просто петит истуар».

Присыпкин:
«Жить невозможно без ласки,
Ласку легко погубить,
Позвольте мне черные глазки
Красной душою любить».

Присыпкин
«За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся... Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во!»

Присыпкин:
«А ежели у нас двойня родится? Это вот на Дороти, а это на Лилиан Я их уже решил назвать аристократическо-кинематографически».

Эскиз художника
С. Гаврилова.
Декорации киноателье.



но входят в круг внимания будущих зрителей фильма.

Особенно часто к такому приему мы рискнули обратиться во второй половине картины, где в «комиксе» так и напрашивается пародирование широкоизвестных зарубежных стереотипов, которые могут быть и не знакомы нашему зрителю. Возникает законный вопрос: следует ли отказаться на этом основании от таких ассоциаций или сохранить их, рискуя тем самым быть непонятыми, а значит, и обвиненными в «элитарности» произведения?

Нам кажется, что существует иная альтернатива — фильм должен быть понятен от начала до конца, воздействуя арсеналом тех средств, которые заключены в нем самом, если же у части зрителей возникнет добавочное обертонное восприятие отдельных элементов, то тем лучше для него и для нас. К примеру, зритель совершенно не обязан постоянно сравнивать наш сценарий с оригиналом пьесы, или ассоциировать снег, идущий за витриной парикмахерской, с ремаркой Александра Блока, или знать мультфильмы канадца Мак-Ларена, так же как посетитель концертного зала, слушая музыку, не должен отмечать, когда группа деревянных инструментов сменила группу духовых, или следить, правильно ли настроены литавры.

Однако есть любители и знатоки, которые приходят на концерт с партитурой и наслаждаются, прослеживая весь процесс созидания и интерпретации произведения, но это вовсе не значит, что они являются лучшими или единственными ценителями музыки. Так и наш фильм должен быть доступен зрителям, любящим или желающим полюбить Маяковского, знающим его или желающим узнать, и к тому же заинтересовать тех, кто привык следить за «партитурами» кинопроизведений.

Итак, закончив первую часть, мы подошли к последнему и самому сложному «узлу» фильма,— что же произошло через «десять пятилеток» и куда перенес поэт своего замороженного персонажа? Нам показалось наиболе убедительным перебросить зрителя не в абстрактный мир, а в наше сегодня, которое показалось бы самому Маяковскому удивительным.

Поэтому мы и пришли прежде всего на площадь его имени, и если бы он и не был в восторге от памятника, то не сомневаюсь, что станция метро «Маяковская» пришлась бы поэту по вкусу.

Здесь мы опять прибегли к «коллажу», вклеив для контрастного напоминания документальные кадры Москвы двадцатых годов, а затем, после планов метро, отлично снятых длиннофокусной оптикой оператором Юрием Нейманом, мы «оживили» мультипликационный эскиз самого Маяковского к финалу «Мистерии-буфф», где только заменили кружащиеся вокруг солнца самолеты силуэтами спутников.

Затем, следуя пьесе, мы «разморозили» Присыпкина (только без участия врачей) и для создания феерического эффекта того самого урбанистического «Автодора», который довел нашего героя до обморока, опять «соляризировали» пленку, доведя до максимума цветовые контрасты в кадрах быстро мелькающих цифр-годов и потока мчащихся автомашин.

В «Институте человеческих воскрешений» мы перемонтировали текст, организуя словесную дуэль между главным врачом и Зоей Березкиной, включив в ее монолог отрывок текста Фосфорической женщины из «Бани». А когда пробудившийся Присыпкин потребовал опохмелиться, мы приостановили действие и вступили в дискуссию с Ведущим, который отстаивал необходимость закончить фильм так же, как и пьесу, то есть отправить героя в клетку зоологического сада.

В первой главе нашего дневника я уже объяснил нашу твердую решимость продолжить судьбу Присыпкина в том самом «обществе потребления», где его мечта о зеркальном шкафе могла бы осуществиться в новых формах и масштабах.

Поэтому именно с этого места начинался последний и решающий узел фильма, озаглавленный нами «Даешь изячную жизнь — серия вторая».

Мы выбрали для него стилистику «комикса», этого столь распространенного за рубежом способа визуального воздействия, секрет которого до сих пор теоретически до конца не разгадан. Мне довелось читать книгу Жерара Бернара, рассказывающую историю «комикса», где автор убедительно доказывает глубочайшие корни этого явления, уходящие чуть ли не к периоду наскальных рисунков.

По правде говоря, я не очень понимаю, почему пресса социалистических стран так мало использует возможности этого вида графической агитации. А ведь по существу знаменитые «Окна РОСТА» Маяковского были родоначальниками жанра, который мог бы развиваться и у нас. Во всяком случае, за рубежом все периодические коммунистические издания используют в своих целях различные виды «комикса».

Первой задачей нашего «комикса» стало перенести спящего под стеклянным колпаком Присыпкина в некий фантастический «Луна-парк», может быть, расположенный на территории какого-то острова, находящегося под эгидой Организации Объединенных Наций. Итак, феерическое путешествие, но каким способом? И тут мы вовремя вспомнили, что изобретателем кинематографических феерий был прославленный Жорж Мельес. В результате знатоки «кинопартитур» узнают на экране подмостки и декорацию театра Гудена, где начинал свою карьеру великий фокусник. Туда-то и прилетает птицеподобный аэробус инженера Мабулоффа из феерии Мельеса «Завоевание полюса», захватывает своими когтями стеклянный колпак с Присыпкиным и переносит через континенты.

«Коллаж» позволил нам для этого полета оперировать как документальными пейзажными кадрами, снятыми с самолета, так и цитатами из хроникальной картины о современной архитектуре последней всемирной выставки в Японии, сталкивая их с цветной мультипликацией.

На площади «Луна-парка» мечется под стеклянным колпаком Присыпкин, с пересохшим горлом следит он за пиршеством световых реклам, где наполняются пенистой жидкостью бокалы, сулящие желанную усладу.

Но как найти щель в стеклянной преграде? Здесь мультипликация помогла нам спародировать рассказ Франца Кафки «Превращение», и Присыпкин, в качестве уже не метафорического, а натурального клопа, вылезает из своего плена на просторы «Луна-парка». Первая вывеска, которая приветливо замигала ему навстречу, гласила «Баркегельбан».

В том, что Присыпкина потянуло к стойке с напитками в баре, нет ничего удивительного, а кегельбан станет понятным любителям кинематографических «партитур», так как вспомнят они, что именно в таких заведениях разворачивались драки и приключения во всех американских фильмах «черной серии», а в знаменитой картине режиссера Хоукса «Лицо со шрамом» истребление шайки гангстеров происходило именно в кегельбане, где убийство было передано выразительной метафорой: под звуки автоматной очереди падали одна за другой кегли вместо человеческих фигур.

Приведя в изумление бармена и поглотив гигантскую порцию «смирновской» водки, Присыпкин, в припадке спортивного азарта, использует кеглю как биту для городков, разносит вдребезги витрину и натыкается на охрану выставки, чью форму и внешние обличия мы заимствовали из ранних комических фильмов Мак-Сеннета. Начинается традиционная погоня, во время которой Присыпкин залетает с размаху в «кабинет смеха», где отражается в десятках кривых зеркал совершенно так же, как проделывал это до него Чаплин в фильме «Цирк» и Орсон Уэллс с Ритой Хейуорт в финале картины «Леди из Шанхая».

Знатоки «партитур» быстро расшифруют эти «аллюзии», а зритель будет следить за дальнейшими приключениями персонажа, который после невероятного прыжка с полосатого тента, послужившего ему батутом, окажется в бассейне на чешуйчатой спине красотки «Нэсси», выловленной, наконец, из озера Лох-Несс.

Ее появление в нашем фильме объясняется, во-первых, тем, что мы хотели немного как бы отодвинуть время (что, между прочим, нам не очень удалось, так как к моменту окончания фильма чудовище из озера Лох-Несс стало уже почти реальностью), а во-вторых, мы не забыли, что родоначальницей всех мультипликационных персонажей была «Гэрти», тоже доисторическое чудовище, нарисованное и оживленное американским художником Уиндзором Маккеем еще в 1909 году. Правда, нашу «Несси» мы постарались сделать более симпатичной и даже сентиментальной,— она вдыхает аромат цветов, а затем отплясывает рокк-н-ролл на молодежном торжище.

Теперь наступила пора закончить комическую погоню и подготовить встречу с Олегом Баяном в его современном обличье.

Наша фантазия оттолкнулась от настоящей его фамилии — Бочкин, и сразу ассоциации стали возникать одна за другой. Мистер Бочкин может предстать таким же проповедником фальшивых идей, шарлатаном, которыми всегда была полна Америка (вспомним хотя бы «Эльмара Гантри» Синклера Льюиса), сегодня он пользуется модной политической фразеологией, и в его обрисовке мы сможем последовать лозунгу Маяковского:

Разоблачайте
сразу—
и правые делишки
и
левую фразу.

Где же предлагает искать новую истину лжепророк мистер Бочкин? Конечно, у философа, который жил в бочке, у Диогена! Но бочка важна не сама по себе, а тем, что в ней заключено и чем может торговать, кроме левацких лозунгов, основатель секты «бочкистов»? Вспомним, что драматург охарактеризовал его как «учителя по волосатой части», а так как волосы сегодня стали символом прогресса, значит средство для их ращения будет упаковано в маленьких бочонках, с маркой фирмы «Диоген», а ее коммивояжером и станет мистер Бочкин.

Все эти «аллюзии» неожиданно привели к еще одной — ведь именно в бочках жила шпана в фильме Эйзенштейна «Стачка»,— любители «партитуры» вспомнят, как Виктор Шкловский в свое время упрекал режиссера за эту мизансцену, утверждая, что жить в таких врытых в землю бочках нельзя — они будут затоплены первым же дождем. Но ведь Эйзенштейну нужно было не натуралистическое правдоподобие, а сатирически плакатный образ.

Так пусть в одну из таких эйзенштейновских бочек прыгнет и наш Присыпкин, а когда вылезает он из нее, присоединится к рассевшимся у костра любителям марихуаны и затянется непривычно одурманивающим зельем, в его сознании возникнет «психоделический коллаж», заканчивающийся появлением длинноволосого мистера Бочкина, на сей раз в античной тоге.

Вскарабкавшись на старую пожарную машины, вроде той, на которой разместились джазовые музыканты в рок-спектакле «Волосы», мистер Бочкин жонглирует идеями и бочонками перед пестрой и разноликой толпой хиппи.

Любопытно отметить, что когда мы решили ввести этот мотив в сценарий, именно он встретил, неожиданно для нас, наибольшее сопротивление. У хиппи нашлись защитники под предлогом того, что явление это настолько сложное, и в целом положительное, поэтому вряд ли стоит подвергать его осмеянию. Мы возражали нашим критикам, утверждая, что отнюдь не собираемся анализировать эту разновидность молодежного движения, а хотим лишь сатирически обрисовать ту систему бизнеса, которая развелась вокруг него. Спекуляция

на моде породила таких персонажей, как мистер Бочкин, ну, а уж самих хиппи никто не возбранит нам изобразить юмористически. Кроме того, у наших критиков, вероятно, существовала неполная информация о том, во что выродилось движение хиппи. Вот что писал о нем в журнале «Сине-ревю» Питер Фонда, сорежиссер и исполнитель главной роли в таком прославленном фильме, как «Беспечный ездок»:

«Только один из тысячи хиппи искренен, остальные следуют моде исключительно из-за снобизма. Они воображают, что если отрастили волосы, то изменится лицо мира. Для большинства молодых движение хиппи ничто иное, как возможность безнаказанно курить марихуану. Я никогда не верил в это движение и время показало мне, что я был прав. Сегодня все эти милые «ниспровергатели» полностью обуржуазились. Все это, в конце концов, имеет не большее значение, чем когда-то мода на «хулахуп».

Что же может произойти с нашим героем в этой среде? Только одно — вдохновленный марихуаной и проповедью мистера Бочкина, он, согласно определению Маяковского, опять становится «романсоголосой птицей» и, выхватив электрическую гитару,— венец его мечтаний,— исполнит под ее аккомпанемент зазывный эстрадно-цыганский «шлягер», не имеющий ничего общего с подлинным фольклором, но зато неожиданно совпадающий с модой на «ретро». Присыпкин становится кумиром на час, чья судьба схожа с молниеносными карьерами сотен таких же безголосых «идолов», которых фабрикуют поставщики граммофонных пластинок.

Завывает Присыпкин, подтягивают, приплясывают «бочкисты», и все это становится похожим на тот знаменитый праздник на полянах Вудстока, где несколько лет назад собралось около полумиллиона поклонников рокк- и поп-музыки. Известно, что во время этого трехсуточного бдения разразилась гроза, но концерт не прерывался. Промокшие слушатели раздевались донага и продолжали отплясывать под зазывные ритмы уже в костюмах Адама и Евы.

«Эпидемия океанится!» — тревожно предупреждал поэт устами репортера из второй части «Клопа». Так пусть и у нас на экране она разрастется до предела, и только когда одежду новоиспеченного «идола» начнут, по обычаю, разрывать на кусочки восторженные истерички, на помощь ему придет мистер Бочкин и его сподручные в темных очках и нахлобученных шляпах.

Они запрячут его в машину, а в ней он окажется опять рядом со своим бывшим учителем, который повторит ему ту же самую, только несколько переиначенную фразу, что слышал уже когда-то в комсомольском общежитии: «Талант у вас, мистер Скрипкин! Но вам в условиях социалистической системы развернуться негде, вам выход в Европу требуется!»

На этих словах пронырливый коммивояжер фирмы «Диоген» стащит парик, обнаруживая под ним лысый череп (рекламируемый элексир не возвратил ему шевелюру), и мы переносимся в огромный, набитый до отказа, спортивный зал. В красному углу, на площадке, отгороженной, как ринг для бокса, восседает преображенный мистер Скрипкин.

Это первая пресс-конференция, на которой его менеджер, мистер Бочкин, объявляет, что в знак протеста «против угнетения свободной личности, мистер Скрипкин покинул социалистический рай и ныне будет петь во славу фирмы «Диоген» и всего свободного мира».

Знатоки «кинопартитур» смогут здесь отметить, что Скрипкину мы придали обличие героя фильма Стенли Кубрика «Механический апельсин». Так же как у Алекса, у него набелено лицо, как маска, на ней нарисованы огромные черные ресницы, серый котелок одет набекрень, небрежно курит он сигару и от прежнего Присыпкина осталась лишь полинялая полосатая тельняшка. Скоро станет она униформой для всех

его поклонников — «бочкистов» из секты, финансируемой фирмой «Диоген».

В этом эпизоде нам удалось также применить сложный «коллажный» прием совмещения актера с движущимся мультипликационным фоном.

Менеджер ведет пресс-конференцию с той же страстью и убежденностью, с какой произносил он, в облике Олега Баяна, свой тост в парикмахерской «Красный вежеталь». И на сей раз этот неутомимый апостол «конвергенции» наводит мосты между «трудом и капиталом», но теперь представленным не мадам Ренессанс, а отнюдь не безобидными боссами из треста «Диоген».

Так происходит то, что предвидел и клеймил Маяковский — мещанство бытовое перерастает в мещанство политическое. Присыпкин, с треском оторвавшийся от своего класса, предает Родину.

За это вознесен он на вершины благоденствия: на позолоченном бочонке, в вихре рекламных листовок, открывает он шествие во славу «Диогена». Как обычно, на таких парадах-шоу, вихляют задами мажоретки, гремят оркестры, но праздник мгновенно затухает, когда навстречу этому шутовскому параду появляется молчаливая шеренга людей труда. Это могут быть забастовщики, а могут быть демонстранты, рабочие и студенты, защищающие идеи мира. Они никому не угрожают, но их смертельно боятся «бочкисты», которые грохают трон своего кумира наземь и разбегаются, оставив его наедине, лицом к лицу с уже не одной, а двумя силами.

Навстречу рабочей демонстрации движется шеренга вооруженных до зубов полицейских, прикрытых щитами и масками, делающими их похожими на каких-то марсианских чудовищ из голливудских фильмов.

Под тревожную барабанную дробь приближаются друг к другу две непримиримые силы и мечется между ними, потерявший весь свой апломб, облезший мистер Скрипкин.

В панике пытается он уверить рабочих демонстрантов в своем «безупречном пролетарском происхождении», но, не найдя сочувствия, шарахается к своим новым хозяевам, уверяя их, что он лишь «артист».

Но в ответ видит он лишь вскинутые полицейские дубинки, ибо, как известно, фашистские заправилы всегда любили повторять: «когда я слышу слово культура, я вынимаю револьвер».

Так наш, юмористический вначале «комикс» превращается в политический плакат, где графическое изображение, следуя «коллажному» принципу, чередуется с хроникальными кадрами кровавого столкновения вооруженной полиции с мирной демонстрацией рабочих и молодежи.

А «обывателис-вульгарис», съежившись в своем бочонке, проваливается в сточные воды какого-то канала. В водовороте исчезают полинявшие и промокшие плакаты с его изображением, съехал на вспотевший от страха лоб искусственный лавровый венок... Отчаянно гребет он гитарой, как веслом, и оказывается на какой-то скоротливой льдине, торчащей посреди бушующих волн.

Почесываясь, извлекает он из-под своей тельняшки единственное сохранившееся живое существо — клопа, клопика, клопулю... Но от обоих разит столь непомерно, что этот запах не выдерживают даже белые медведи, и остается Присыпкин один-одинешенек, сам похожий уже не на клопа, а на его след.

Так в финале, сатирически, обозначается столь модная тема «некоммуникабельности» и имманентного одиночества, присущих, по мнению буржуазной философии, всякому человекообразному существу.

Фильм заканчивается так же, как и начался, — мультиобразом самого поэта, чье драматургическое наследие надежно вооружило нас в борьбе за создание наступательного политического искусства.

Маяковское кино продолжается.

Григорий Козинцев

Из рабочих тетрадей

Только теперь мне стало понятным (для нашего труда «понять» — не просто усвоить, дойти умом, но и почувствовать существом так, чтобы все иное стало стыдным, невозможным) то, что писали великие писатели об «умении вычеркивать».

Суть вовсе не в размерах произведения — страницах или метрах — а в насыщенности, густоте выражения, в глубине корней. В ненависти к кокетству манерой, к завитушкам, к хлесткости, лихости письма.

Мысли и только мысли. Заставить себя настолько уйти в глубь происходящего, чтобы форма сама выкристаллизовалась, чтобы движение, развитие, жизнь, заключенная в произведении, вылилась в форму не потому что придумана среда, род пластики, манера повествования, а потому что все лишнее, нежизненное, запутывающее суть — убрано из кадра, монтажа, сцены, фильма; все, что придумывалось для красоты, интереса, согласно профессиональному опыту.

●

Для нашего дела, вероятно, необходим период страстных поисков рабочей гипотезы. Наивны представления о стройности, постепенности замысла. Изучение материала, определение идеи произведения, подбор выразительных средств и т. п. хороши для общедоступных лекций и преподавания режиссуры (обычно бесплодного).

Верно иное: шарахание из стороны в сторону, бешеный «перегиб палки» в каком-то направлении, забредание в тупики так, чтобы расшибить лоб в кровь, прийти в отчаяние от собственной тупости, неумения, бездарности... И из тысячи опытов вдруг вытянуть ниточку какого-нибудь художественного мотива. Только из множества отрицаний, проверенных на собственной шкуре, в чем-то утвердиться.

Что же, на это уходит период рабочего сценария?..

Глупость. Жизнь на это уходит.

●

Кинематографическая пластика началась с отношения к изображению на экране, как к картине, пусть и движущейся. Закономерности — эстетические — заимствовали у живописи: композицию, тон. От фотографии шли к картине. Большинство наших режиссеров подошли к кинокамере, как к мольберту — вместо холста перед ними был кадр.

Сама фотография в те времена была тоже родом станковой живописи. Маголи Наги или Родченко чаще занимались деформацией реального для чисто живописных (графических, плакатных) задач, нежели искали точности, глубины восприятия натуры.

Не зря Эйзенштейн учился монтажу на иероглифах или чисто статичных соотношениях японского театра. Прежде всего его замысел вызревал в рисунках.

Начиная с тридцатых годов кинематография уходит от картинности, живопис-

ности. Оживают традиции первых лет фотографии. Париж во французских фильмах больше напоминает образы Атже или времена Надара, нежели Писсаро или Дега. Начинается пора эстетизации неэстетического материала.

В современном кино кадр как картина не существует; швы стыка монтажа видны только в плохих работах. Пластика сложно соотнесена с душевной жизнью людей, движением мысли, интонацией рассказа. Ее характер стал отличен у кинематографии целых наций, у отдельных художников.

Мало общего у композиций, ритмов, тональности пластики Куросавы, Феллини, Антониони, Бергмана, Алена Рене.

Ожило и древнее видение мира японцев, итальянцев, скандинавов, испанцев — оказалось, что у экрана корни не менее глубокие, чем у других искусств.

Кино, самое, казалось бы, интернациональное искусство, стало сильным только тогда, когда выражало не только национальные темы, жизненные события и характеры, но и национальное видение мира.

●

Судьбы моего поколения сложились самым странным образом; особенно в начале: не сняв ни одного фильма, большинство из нас стало заниматься теорией и даже преподавать. Казалось бы, услышав про это, можно только пожать плечами (педагог в восемнадцать лет!) или даже возмутиться — кто дал им право калечить молодых людей (молодые люди были старше педагога)? Права, действительно, никто не давал. Но вот что понятно куда меньше: ученики тех лет оказались прекрасно подготовленными, скоро их имена стали известными. Не пропала зря — как оказалось в дальнейшем — и исследовательская работа.

Была ли у меня — теперь я перехожу к своим личным делам — программа? Увы, не было. Правда, не раз я записывал тезисы, темы, пробовал привести в порядок планы. Некоторое время «программа» приобретала какую-то форму, выполнялась, но вскоре же возникали новые обстоятельства: жизнь заставляла думать иначе, работы товарищей побуждали к спору — я пробовал двигаться со своими учениками в ином направлении. Потом я стал преподавателем настоящего учебного заведения, профессором ВГИКа. Программы — обладавшие всей академической видимостью — были налицо. Я принимал участие в их составлении с трудом. Программы обсуждали со всей серьезностью научные советы, утверждали — после глубокого изучения — соответствующие инстанции.

Утверждать были все основания: программы учитывали опыт, это были хорошо продуманные программы.

Но должен покаяться: если урок был удачным, интересным и для меня и для студентов, если в классе становилось жарко, я начисто забывал про программы. Новые мысли возникали здесь же, сейчас, на ходу; мы — ученики и я, вместе — не повторяли и усваивали, а открывали иные связи между тем, что мне было известно, и тем, что только сейчас впервые пробуется.

Я хорошо учил, когда сам учился.

Говоря о новых штампах («клише», как выражаются за рубежом), нужно не забывать, что в обычной рецензии или интервью начинающего режиссера можно прочесть: «Лира» мы перечитываем в эпоху атомных бомб, Хиросимы и т. д.

Все это так. Однако еще в «Юности Максима» у нас был выведен человек тонкого интеллекта и высокой души; он скорбно говорил нашему герою: душа моя сидит в Петропавловской крепости. А я — не живу.

Он вышел веселый и отлично одетый. В его хорошей квартире встречали Новый год.

Сладко говорить о пепле Хиросимы, представляя себе его, как безусловно горестное, но по-своему эстетическое явление. «Ах, этот поразительный по трагичности серый тон!..»

●

Мы часто пользуемся понятием «штампы», считая что оно само собой понятно: ремесленная работа, пользование давно известными приемами.

Но «штампы», как и все на свете, не застывают навечно, вырабатываются новые; то, что было в первом применении интересным, открывающим новое, пошло в ход, стало всеобщим, давно известным, набившим оскомину. А фильмы все еще делят на коммерческие, то есть срабатываемые известными, проверенными (кассовым успехом) приемами, и на другие.

Как их определить? Тут есть разные названия: экспериментальные, «свободное кино», «новая волна» и т. д.

Эти, не коммерческие фильмы получают обычно призы на фестивалях. Но и тут уже, нередко, господствует шаблон.

Новые «антикоммерческие» штампы следовало бы аннотировать.

1. Конкретная музыка (или отсутствие музыки), натуралистически снятые моменты (режут петуха, потрошат зайца, убивают кошку), половой акт, снятый по возможности подробно, голые ягодицы. Содержание: двое не могут жить. Потом они живут друг с другом. Потом опять не могут жить.

2. «Глиста с поволокой»: музыка — тихая и медленная гитара или тихий аккордеон. Песенка. Они не могут найти смысла жизни. Все это сильно разбавлено городскими пейзажами, снятыми в дурную погоду. Снимается скрытой камерой. Желательно две серии. Текста нет. Только подтекст. Говорится тихо и неразборчиво.

3. Современный стиль: то же, но снято ручной камерой. Конкретная музыка. Резкая светотень в павильоне.

4. Поэтическое кино: обязательно отсутствие сюжета. Пейзажей еще больше, чем в штампе № 3. Авторский голос, сообщающий то, что и без того известно зрителю.

По фильмам вы не можете понять личность режиссера: что он любит, что ненавидит, но можете видеть, какие фильмы он видел.

Хороший сюжет для детектива.

●

За что? За что полное волнения и страсти веселое народное искусство превратили в тягомотину?

За что все то, что наше поколение любило в кино, ушло?

Поиски формы? Отсутствие формы. Длина. Темнота композиции.

Ностальгия? У меня тоже ностальгия — по веселому Эйзену!

Насколько лучше стал театр. Питер Брук, Берлинер Ансамбль. Влияние Брехта во всем мире.

Когда женщина не может ответить любовью, она вежливо говорит: «Я Вас очень уважаю».

Я очень уважаю Алена Рене, Антониони.

●

Множество споров о кино прямом, поэтическом, интеллектуальном, литературном.

Хорошая мысль о специализированном кино для фильмов хороших, но трудных для восприятия. Атмосфера показа — лекции и пояснения, выставка и издание специальных брошюр. Может быть, фильм — в сложных из-за своеобразного построения монтажа или съемки местах — останавливать? Знающему человеку пояснять, потом показывать эту часть еще раз; в фойе экспонировать увеличенные кадры — стрелки и пунктир открывают закономерность именно такой пластической композиции.

Это было бы отличное, важное для восприятия зрителей, высокохудожественное кино.

Только мне не хотелось бы, чтобы моя картина показывалась именно в таком кино.

Я отказался бы от самых образованных докладчиков, от выставок, издания брошюр и всего, лишь бы мою работу смотрели в

залах, где плохая проекция, на передвижках, лишь бы зритель, в пальто и галошах, замирал, волновался вместе с жизнью, возникающей на полтора часа на самом грязном, в швах, полотняном четырехугольнике.

●

Водораздел между искусствами лежит не в вопросах формы «модерновое» или «старомодный реализм» — нет запрещенной формы — а в ином: искусство народное или для избранных.

●

Бумажные деньги представляют какую-либо ценность только в случае обеспечения их золотым запасом государства.

Слова художника существенны только в соотношении с его произведениями, личностью, судьбой.

Давно высмеянные выкрики: «про себя скажи!..», «сам дурак!..» — и в этом случае разумны. Развелось нивесть сколько «учителей жизни» — самих в быту дельцов, прохвостов и любителей мелкого блуда.

На проповедях и учении жить спотыкались гении — Гоголь, Толстой. Дело художника показать жизнь, человека. Какие они есть. А в показе неминуемо зреет то, что Чехов называл постановкой жизненного вопроса. Но каждая постановка вопроса — если она правдива и глубока — таит в себе и некоторый путь к его решению.

●

Вряд ли разумно шарахаться от нового средства выразительности, еще не испробованного экраном; считать, что способы рассказа уже давно исчерпаны, и, как говорилось в давние времена, «была бы правда в душе, а форма приложится». Ничего не «прилагается» само собой в искусстве. Неверно считать, что новое завоевывает право на жизнь, становится понятным сразу же. История кино помнит немало анекдотов. Услышав про впервые снятые крупные планы, кто-то из хозяев фирмы заволновался: как это зрители смогут увидеть на экране отрезанные головы. Когда в Нью-Йорк прислали фильм, где был применен контрастный свет, хозяин кино возмутился и послал телеграмму: «Видны только половины лиц, поэтому вынужден продавать билеты за полцены». Бывало и так.

Однако интерес ко всему новому вовсе не обозначает, что новое хорошо уже потому, что оно непривычно.

●

Несмотря на уже полувековую историю кино, мы все еще считаем, что успех фильма — это его немедленное восприятие зрителем. Правда, уже научились отделять кассовый успех от народного. Никому не придет в голову сравнивать тиражи книг. Книги остаются в библиотеках, книги живут в других книгах, новые поколения меняют оценки. То, что стало общедоступным, считалось раньше невероятным. Кино стало частью культуры. Фильм вошел в общее движение сознания времени.

●

Широта вкусов — отличное качество. Это свойство образованного человека. Но в свое время Пушкина сбрасывали «с парохода современности» не только футуристы, а и Писарев. А доброжелательный и терпимый ко многому Чехов писал о Писареве, что «оскорбляют в его сочинениях не мысли — их нет, а скотский тон». Стасов пренебрежительно писал о «каком-то Дегасе», заломившем «для рекламы» цену за свою мазню. Чехов, в свою очередь, утверждал, например, что «Стасов пьянеет даже от помоев».

Разумеется, вовсе не обязательно, чтобы время успокаивало страсти и все оставалось в истории искусства. Многое навечно исчезало из памяти.

Советская кинематография началась в борьбе. Дореволюционная русская кинематография — навыки коммерческого кино — не могла помочь новому экрану.

●

...Спор шел не о приоритете автора или режиссера, но о самостоятельности, первичности в фильме кинематографического.

О приоритете, условно говоря, пленки, а не слов или сценической игры.

На моей памяти кино не раз воевало за свою независимость. Да и сам я не раз принимал участие в кровопролитных боях за освобождение экрана. А потом проходило время и становилось видно, что «чистая кинематографичность» образовалась под сильным влиянием то живописи, то поэзии, то прозы.

Дверь в сокровищницу «прямого кино» открывали множество ключей.

Недавно это делали с помощью Пруста или Джойса, но при этом говорили, что освобождают экран от «литературы».

В двадцатые годы мы дрались за кинематограф — искусство динамических изображений. Но пленку мы нередко понимали, как холст. Не случайно зрение у многих из нас было воспитано живописью.

Однако представление о развитии кино, как о смене влияний, разумеется, нелепо. Живопись, поэзия, проза — общие понятия; к примеру говоря, влиял Маяковский, а не Надсон. Дело было не в смене средств, а в необходимости выражения новых чувств и мыслей. Отрицание пассивности, вялости, застоя, академизма было в самой жизни, в ритме времени.

Экран нуждался в просторе, масштабе, силе выражения. Даже титры набирали тогда огромными буквами, часто во весь экран. Крупность искали во всем.

Никакого подобия театральных актов, сцен, кинематографического действия, как бы происходившего между поднятием и падением занавеса (из диафрагмы в диафрагму). Монтажная свобода сопоставлений не только вне сюжета, но и жизненных обстоятельств. Связь обобщающей метафорой, а не взаимоотношением героев.

Особенно привлекал масштаб обобщений, показ явления, становящегося универсальным. Связь множества разнохарактерных фактов.

Экран должен был изменить свои черты. Когда Пудовкин показал мне первые съемки «Конца Санкт-Петербурга», я был поражен огромностью экрана: город (отлично мне знакомый), люди приобрели иные размеры, объем. Все стало мощным. Я отчетливо помню это ощущение. Интересно то, что смотрели мы в совсем маленьком, рабочем просмотровом зале.

Такое же чувство иного экрана я получал и от композиций Эйзенштейна, от коней, мчавшихся в «Арсенале» Довженко.

●

Коммерческое кино с первых его шагов убеждало зрителей в совершенной простоте жизни. Право же, говорил экран, ровно ничего сложного в действительности нет — добродетель несомненно будет награждена, порок наказан. Что касается общественных отношений, то они неоспоримо разумны. Бедняку легко может выпасть счастье: женитьба на дочери миллионера.

А потом случилось так, как бывало в каждом искусстве: наступило время опровержения, появились художники, которые не побоялись выступить против лжи.

Жизнь хотелось показать в ее подлинном виде. «Перегиб палки» был неминуем, и кинематографисты стали снимать то, что считалось недопустимым для экрана. Черви крупным планом появились в «Потемкине» не только потому, что тухлое мясо переполнило меру терпения матросов, вызвало бунт; сам кадр бунтовал против красивости в кино.

Лермонтов написал в предисловии к «Герою нашего времени»: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины».

Не думаю, чтобы Эрих фон Штрогейм читал Лермонтова, однако, говоря о своем фильме «Алчность», он дословно повторил

то же: «Зрители устали от кинематографических пирожных, их желудок испорчен слишком большими дозами сахара в фильмах».

В 1923—1924 годах Штрогейм поднял мятеж против киноэстетики своего времени. В ленте, снятой по роману Франка Норриса, он разоблачал все, что уже установилось на экране. Он показал дисгармоничный, разорванный в клочья мир. Во что он превратил киноамплуа!.. Добряк мужчина ласкал птичку в начале фильма — значит добрый, положительный герой, — но через мгновение, в припадке ярости, он сбрасывал человека в пропасть. Нежная девушка с ореолом светлых волос (тип героини Гриффита) превращалась силой корыстолюбия в гнусную старуху. Он показал без прикрас опустившихся пьяниц с мутными глазами, ревматическими суставами пальцев, грязным колтуном сбившихся волос. Он буквально задыхался от ненависти к условности. Сцены, которые принято было снимать на красивом фоне, создающие настроение, он переносил в невозможные места. Любовное объяснение происходило в кабинете дантиста, во время пломбирования зубов. Отвратительную драку семейной пары, кончающуюся убийством жены, режиссер перенес в идиллическую обстановку рождественского праздника, подле елки, увешанной подарками.

Опровергалось все: способы изображения жизни и время сеанса. Фильм, смонтированный Штрогеймом, должен был идти шесть часов.

Сколько открытий было заключено в одной работе!.. Штрогейм отказался от павильонных съемок и перенес действие в подлинные места: на улицы Сан-Франциско, в здания, комнаты и рестораны, где за окнами шла уличная жизнь. Финал снимался в подлинной пустыне.

В наше время Дэвид Лин поставил «Лоуренса Аравийского» на широком экране, затратил миллионы на караваны верблюдов, — пустыня снималась при помощи всей техники современного кино. Жары на экране не получилось. Яростное, нестерпимо палящее солнце вышло у Штрогейма в 1924 году.

Штрогейм требовал для экрана права говорить о жизненных явлениях всерьез. В мире не пахло идиллией. Новый век рождался, как писал когда-то Тютчев, «в железной колыбели».

«Алчность», пожалуй, — величайший провал в истории кино. Даже в искалеченном, перемонтированном ремесленником виде фильм не смотрели. Люди, как известно, терпеть не могут горьких лекарств.

Потом изобретения, показанные со всей резкостью первого опыта, освоили, обкатали. «Палку выровняли», и, как это всегда случается, проломили ею голову изобретателя.

На конкурсе лучших фильмов всех времен, устроенном во время Брюссельской выставки, «Алчность» вышла на одно из первых мест. Зрителям наших дней картина не кажется ни сложной, ни оскорбительной. Произошло это не только оттого, что способы изображения, найденные Штрогеймом четыре десятка лет назад, стали привычными. Существенным является, вероятно, и другое— мир узнал фашизм. Возможность подавления человеческого в человеке, власть звериного перестала казаться неправоподобной.

Штрогейм предчувствовал многое. Разве мог он выразить свою тревогу и ненависть способами кинематографической условности?..

Но борьба реального с условным в искусстве происходит в каждое новое время особому, и то, что вчера являлось жизненным в искусстве, завтра может показаться условным.

Значит новый киноязык?

Новый век.

●

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.
Тютчев

Действующие лица первой трагедии Маяковского, казавшиеся лишь метафорой: «человек с растянутым лицом», «человек с двумя поцелуями», «женщина со слезищей» и т. п. появились — во всей натуральности, будто фотографии сочетания слов, именно таких эпитетов — на холстах Пикассо.

В «Владимире Маяковском» поражает предвидение. Чего стоит одна только ремарка второго акта: «Скучно. Площадь в новом городе. В. Маяковский переоделся в тогу. Лавровый венок».

●

Мало что можно понять в искусстве с помощью огульных определений и оптовых оценок. Бесспорно, каждый период имеет свой смысл: в борьбе противоречий утверждается новое, но это утверждение до какого-то этапа улавливается лишь в процессе, движении. Определить суть движения несколькими фразами вряд ли можно. Перед художниками редко стоит только одна задача; обычно их множество, сложно между собой переплетенных, еще смутных, неясно определяемых. Обо всем этом хочется вспомнить, когда речь идет о поисках «киноязыка», «специфики кино». Понятия эти кажутся мне недостаточными, неточными, редко существующими в чистом виде. Развитие искусства несхоже с расширением набора отмычек, отворяющих все большее количество замков. Усложнение монтажа, композиции кадров, способов освещения само по себе мало что значит.

«Кинематографическое» — в понимании одного времени — другому казались попросту устаревшими и наивными приемами. Бывает и так, что кажущееся «устаревшим» вновь оживает, но уже в других связях.

«В нем, как будто в лексиконе, заключалось все богатство, сила и гибкость нашего языка, — писал Гоголь о Пушкине, — он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство».

Пространство языка расширялось веками. От народной поэзии до современного романа накоплялись сокровища национальной речи. Она образовывалась самой жизнью народа, расширением и углублением знания реальности, истории, человека, а не усовершенствованием оттенков щебета и посвиста. Нелепо сопоставлять пространство национального языка с загородками литературных приемов. Такие загоны ломал каждый из крупных писателей. Мастерство живописца или поэта никогда не образовывалось от заключения себя в круг «специфики живописи» или «поэтической темы».

Для появления кинематографии понадобилось немало усилий в самых различных областях человеческой деятельности. Частицы будущего искусства образовывались во многих видах творчества. Внутри этих видов возникали и те свойства, что, развиваясь, выразятся по-особому на экране. Однако развитие происходило сложным, противоречивым путем. То, что назовут потом «киноязыком», существовало задолго до экрана. На этом и уже довольно гибком языке разговаривали другие искусства. Кинематография не сразу овладела этой, общей для современных искусств, речью. Мало того, овладение это началось с отрицания чужого опыта, хотя именно к этому времени он дал результаты, особенно важные для кино. Можно сказать, что кинематография вызревала в литературе, живописи, театре. Однако менее всего речь может идти о прямой преемственности. Развитие шло противоречивым путем.

●

Киноязык, о котором вновь стали писать, скорее всего воляпюк, помесь французского с нижегородским, попытка эсперанто, но не живой, современный язык каждой нации.

Вероятно, когда кино ушло от стилизации живописи и занялось людьми, жизнью,

обычной жизнью, и фильмы стали упрекать в натурализме, упрощении, то, с точки зрения развития литературы, это были упреки во внедрении «языка лакейской» в высокий слог.

Для меня (говорю только о себе) выяснилась совершенная неприменимость так называемого рабочего сценария. Теперь, да и всегда, я перед съемкой обычно даже в него и не заглядываю. Однако писал его — особенно «Гамлета» — долго, придирчиво к себе, стараясь видеть сцены и кадры точно, в деталях. Остаются же в памяти лишь самые общие пластические мотивы (безумная — счастливая Офелия среди железного века, монолог актера на задворках и т. п.). Монтаж, внутреннее движение сцены всегда выстраивается на съемке, а еще чаще — на пересъемке первых дней — от нового, неожиданного материала: импровизации актера, места съемки, светового пятна.

Рабочий сценарий не чертеж фильма. И не путеводитель по стране, куда отправляешься, по которому легко отыскать все улицы, площади и закоулки. Скорее — багаж, забираемый с собой: чемодан ассоциаций.

Удача в искусстве — открытие неизвестной земли, а как ее отыскать по заранее заготовленному маршруту?..

Обычно искатели находят клад вовсе не там, где начали впервые рыть землю.

Что же, годы работы по подготовке, замыслу потрачены зря? Нет. Тренировалась память, укреплялись мышцы, стало более глубоким дыхание. После такой тренировки легче переносишь путь, больше возможностей не заблудиться, не свалиться в пропасть.

Но это не более чем тренировка.

А самое главное все же — тренировка совести

●

Всю жизнь меня не покидает одно и то же ощущение: совершенная неподготовленность к съемке. Я путаюсь в простейшем — монтажном стыке, планировке. Однако подготовка всегда занимала у меня множество времени, упорного труда, ознакомления — иногда исчерпывающего — со всем, что нужно знать в материале, что может помочь, навести на мысль.

И в итоге, совершенная непрофессиональность, путаница в самом, казалось бы, несложном режиссерском деле. Особенно это я ощущаю в «Гамлете», пьесе, которую я уже раз поставил в театре, о которой написал, упорно, годами правя, несколько больших глав.

Уже снято множество сцен, а каждая новая опять заставляет меня вновь и вновь искать способы выражения: то, с чем я пришел на съемку, оказалось неглубоким, внешним, а часто попросту неумелым. Обычно у меня есть пластический мотив, но он выражается лишь в отдельных кадрах — потом путаюсь в монтажном ходе, часто неувязки кадра с кадром из-за непродуманности переходов.

●

И кадр и монтаж — многое, что именуется киноязыком, в «Гамлете» являлось преимущественно способами закрепления душевного движения.

Лучшим в режиссуре мне теперь кажется способность мгновенно схваченной импровизации. Эту легкость дает многолетняя подготовка: выстраданное мироощущение. Искусство, вероятно, и есть непрерывный поиск правды, ты продолжаешь своей комариной силой тысячелетний поиск, и если удалось хоть что-то крохотное сделать — передаешь свое усилие следующим...

Вот история моей постановки «Гамлета».

●

«Все на продажу». С первых же кадров (даже с надписей, тоже неспокойных, нервных по скачкам орнаментов) я вошел в контакт с Анджеем Вайдой, с его всегда неспокойной, выстраданной, с трудом выстраивающейся на ходу, принимающей, очевидно, и без его «выстроенной» (заранее)

темы какой-то мучительный порядок-беспорядок (всюду один и тот же). Вот слова об его искусстве: выстраданное, а не выстроенное, а то еще хуже — состроенное. У него внешнее разнообразие (здесь кино — куда дальше от символических кадров «Пепла и алмаза») — цвет, неостановимая динамика, отличные построения по иногда почти абстрактным, не только задним, но и передним фонам (обычно на крупных планах), по движениям камеры, вместо монтажных стыков, совершенного отсутствия деления камеры и планировки.

Но — «про то же». И вот это «то же» — меня всегда захватывает, делает для меня не только понятным, но и душевно близким все, происходящее в кадре. Единственная его тема: искусство и Польша, неразрывная связь — трагедия в том, что ее нельзя разорвать! — со страшными, но и прекрасными — для искусства! — годами Польши; «рожденные в года глухие... мы дети страшных лет России, забыть не в силах ничего...»

Цибульский — не только человек, товарищ, друг, но герой «лет, которые не забыть». Мертвый, мертвые... И прекрасно живой — ощущением этой трагедии — Вайда.

Тема «все на продажу» — «для художника всего лишь материал» — менее своеобразна.

●

Интонация Лермонтова: ...и отзыв мыслей благородных, звучал, как колокол на башне вечевой, во дни торжеств и бед народных... и ...наедине с тобою, брат, хотел бы я побыть... — разговор режиссера со зрителем.

●

Я подумал: если бы мне пришлось поговорить с этим режиссером, в чем я мог бы его упрекнуть? Естественно, не произнося речей, не упрекая — все это мало оказывает действия, да и не серьезно. Мне кажется, я сказал бы ему так: я вам завидую, вы будете жить до ста лет, потому что у вас толстая кожа. Как, наверное, здорово жить, когда такая толстая кожа, когда от нее может оттолкнуться все, что происходит в мире. Как можно хорошо, спокойно, весело и уютно прожить, не испытывая этого болезненного ощущения воздуха времени, который обжигает кожу, когда она тонкая.

А без этого нельзя работать.

●

«У вас есть сердце, это хорошо, вам нужно немного пострадать, и у вас будет талант больший, чем есть...» (Горький — Андрееву).

Что такое «страдать»?

Страдать от сострадания. Воспитание состраданием.

●

Тургенев писал Фету, что язык — море. «Оно разлилось кругом безбрежными и бездонными волнами; наше, писательское дело — направить часть этих волн в наше русло, на нашу мельницу.»

Сравнить с Гоголем о пространстве языка. Всем этим в кино стали вовсе не монтажные приемы, но способ познания жизни, выработанный литературой, живописью, музыкой, проще говоря искусством, вообще всяким искусством, а не живой фотографией.

Кинематография нашла все эти монтажи, панорамы и т. д., потому что стала искусством, а не напротив, стала искусством, потому что догадалась снять крупный план. Эйзенштейн пришел со всей культурой искусства, а не кинематографического мастерства. У него его и вовсе не было и не могло быть ниоткуда. Вот в чем секрет такого быстрого (на второй картине) овладения этим мастерством у всех.

●

Я всегда был уверен, что выдумка возникает только на основе знания. Эллен Терри отлично писала: чтобы искать эксцентрику, нужно знать, где находится центр.

Наконец-то я начал понимать общую для

всех искусств истину: трудно не выдумывать, а отказываться от выдумок. И вот, вон выбрасывается все — во всяком случае многое — из того, чем я гордился, как «здорово придуманным», «новым», «еще не показанным» и т. д.

●

В первых работах, величайшей добродетелью режиссера мне казались фантазия, упорство в выполнении своего замысла, умение придумывать и заставить выполнить все так, как представляешь себе.

Теперь пришло иное, противоположное: стыд видимой на глаз выдумки и величайшая терпимость. Внимание к складу каждого, с кем работаешь, возможность дать простор его мыслям и чувствам кажется мне важным.

Вместо исполнителей — коллектив соавторов. Правда, для такой свободы нужно самому знать каждый вход и выход в сценарии.

●

В конце тридцатых годов Эйзенштейн пригласил меня во ВГИК (тогда он назывался «Академия») прочесть курс лекций и стенографировать его, чтобы потом, выправив записи, накапливать материал для учебника режиссуры. Уже в военные годы мы вместе с ним вели мастерскую, и он опять говорил о том же.

Было время, когда работа во ВГИКе была для меня основной, а как педагогу мне полагалось заниматься и научной работой. И вот из года в год, в листы моей отчетности записывалось: работа над учебником по режиссуре. Писал я тогда довольно много, но ничего, даже отдаленно напоминающего учебник, у меня не выходило. Менялось время, иным становился экран, и найти академические способы обучения мне было не под силу. Когда, начиная заниматься с новым курсом, я пробовал повторять тоже (пусть с некоторыми вариантами), что уже говорил в прошлые учебные годы, — занятия сразу же становились неинтересными для меня, а значит и для студентов. Только пробуя новое, иное, я входил в форму как педагог.

Но все же не на пустом месте все мы трудились, и, как не менялись цели, средства, внутренняя связь не обрывалась.

Ее мне и хочется проследить. И от старых времен — тщетных попыток погасить «академическую задолженность» — осталось желание написать не учебник, а восстановить эти связи, звенья цепи — только вовсе не достижений, а часто неудач, боли художника.

Получается, что я оказался не только неспособным написать учебник по режиссуре, но, хуже того, накопилось у меня желание написать нечто иное, во многом противоположное академическому пособию. Говоря по-модному, «антиучебник», историю неудач — тех, что движут искусство. Не вышло, не получилось, и опять заново расставляются приборы, в тетрадь заносятся новые формулы, ставится опыт, и опять — не вышло, не получилось... Но приходит пора — и тысячи неудач рождают одну удачу, но какую!..

Что же передается от художника к человеку, от времени к времени? Неоспоримость формул?

Скорее зараза одержимости, неудовлетворенности, отрицание достигнутого. Неизменное определение: «слова, слова, слова...» И в звуке этих слов — удары лома по толще породы — туннель прорывается. К реальному, к жизненному, а не к «театру».

●

Отличное русское слово — лютый. Лютая ненависть ко всем этим жизненным явлениям: жестокости, власти, бездушию.

Не изящное философствование о непостижимости жизни, а лютая, свойственная русской литературе ярость, до белого каления, до остановки дыхания.

Чехов писал: «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах», «Главное надо быть справедливым, а остальное все приложится»; «Мое святое святых — абсолютнейшая свобода — свобода от силы и лжи».

Идея — нет в мире виноватых. В каждом живет подлец. На каждом — в разной мере — власть патологии подсознания. Долой «злодеев» и «героев». Между Гамлетом и Розенкранцем различие не велико.

Тогда за что судили эсэсовцев, палачей Освенцима? Значит, нет виноватых? Право на безответственность силы над человеком, порожденной человеком же?

Нет. Мера ответственности за судьбу человечества — каждого.

●

Совесть — главная тема века.

Сравнение не искусства с искусством, а искусства и реальности — правды, полноты связей, проникновения в глубину.

Создание неких магнитов — центров притяжения.

Так, когда «нападаешь на след», начинаешь по утрам записывать (еле поспеваешь) возникающие с необыкновенной быстротой и отчетливостью детали какого-то одного ряда.

Как стрелки — направлений и ограничений.

●

Мастерство — это отказ, пересмотр. Умение отказаться от того, что умеешь. Идти вперед. К неизвестному.

Мастерство — неизменное ощущение неумения, отчаяние от чувства наплыва мыслей и незнание (еще!), как их выразить.

●

Бытующее противопоставление мастерства ремесленничеству крайне неопределенно и скорее вносит путаницу в дело. Мер, которыми нужно мерить, утвержденных комиссией мер и весов, в искусстве нет. Они относительны, каждое время или течение определяют свои собственные.

Появляется, к примеру говоря, академизм и новаторство — понятие не менее путаное, подверженное еще более быстрому влиянию временных, относительных воздействий.

На наших глазах «авангардиста» производят в «академики» и если одновременно работы, которые он делает, становятся хуже — он озлобляется (его, признанного, и изволите видеть, непризнанные не признают). Все идет вкось и вкривь.

Я сам смотрю фильм [...] в каких-то отдельных областях — актерской игры, например, не без удовольствия.

Ими убедительно рассказана и неплохо выявлена нравственная проблема, но экран для режиссера — нечто вроде клубной сцены, на которой трудно разместить артистов и декорации выглядят как-то непропорционально. Но сюжет и исполнение берут свое, и, в конце концов, не в этой сборной декорации и этом убогом освещении — по старинке софитами — и рампе дело.

Если так, значит зря прожил свою жизнь Эйзенштейн, да и братья Люмьер выдумали лишь способ репродукции движения, «живая фотография» так ею и осталась, а сама по себе, как способ выражения, область искусства оказалась бесперспективной.

Кто же снимал? Ремесленник? Нет, ничего бездушного, бесхитростно состроенного для зарплаты в работе нет.

Значит мастер? Нет, если речь идет о кино.

●

Через сколько периодов прошел на моей памяти наш экран?.. И чем только я сам ни увлекался. Одна крайность сменялась другой. Были годы страстного увлечения поэзией изображения, «самовитым» кадром («самовитое слово» по Хлебникову), пластикой, тональностью, фотографией, обращенной в динамическую живопись, музыкой монтажа... Неотделимо от всего этого совершенно, казалось бы, иное: человек на экране, ритмы движения, грубость натурального, типаж, фактура подлинных материалов.

Звуковое кино: переворот представлений об экране; проза против поэзии (так казалось!..)

Все это были не поиски какого-то отвле-

ченного кино (разве такое бывает?). И бессознательно, и потом сознательно (и неотделимо от этого вновь бессознательно) выражение главного — времени, жизни. Но не способом копирования, а воссозданием новой кинематографической реальности — экранной плоти, неоспоримо существующей, неопровержимой.

Но разве этого когда-нибудь можно достигнуть? По дороге к этому — цепь неудач.

●

Исследование словесной ткани «Шинели», сделанное Эйхенбаумом, кажется мне замечательным (статья «Как сделана «Шинель» Гоголя» — *В. К.*). Но странное положение: чем яснее открываются волокна этой ткани, чем больше вчитываешься, тем меньше она ощущается как ткань. Слово, попадая в ряд иных, не только приобретает иное значение, но перестает быть словом. Эйхенбаум отлично показывает, как малопочтенное слово «геморроидальный», заканчивающее ряд других слов, из-за звукового его свойства звучит патетически, почти что трубным раскатом.

Но дальше начинается не новая жизнь слов, в ином их, уже литературном качестве, начинается совсем иное — новая жизнь, новая реальность — действительность, которая входит в обычную реальность, сливается с ней.

Странное противоречие: «Потемкин», снятый с ходу, без долгих лет подготовки, теоретических изысканий — потрясал, и потрясал не только тем, как были построены кадры, монтаж — а чем-то иным. И кадры по отдельности (как бы ни была прекрасна их композиция) и монтаж (как бы ни был совершенен ритм) переставали существовать — появилась новая реальность. Искусство не только объясняло мир, оно его изменило.

Сергей Михайлович начал огромные теоретические работы. Он стал исследовать природу пафоса, то есть того высокого градуса нагрева, той высшей степени воздействия, которой он сам, своим искусством только что (несколько лет назад) достиг. Он разложил множество явлений искусства, обладавших именно такой силой воздействия на души, и открыл со всей отчетливостью законы их построения (композиции, движения, столкновения форм). Но чем яснее открывались ему эти законы, тем меньшей силой воздействия обладали его фильмы. Я пишу это не в упрек: не каждая работа рассчитана на крайность таких впечатлений. И «Генеральная линия» и звуковые фильмы были прекрасны, интересны, но ничего равного одесской лестнице в них не было. Если эмоциональное воздействие и возникало, то скорее оно возбуждалось музыкой, нежели пластикой, монтажом. А Сергей Михайлович в это время уже открывал все новые тайны, узнавал, «как сделано» патетическое искусство.

Эйхенбаум показал сказ «Шинели», но слова, поставленные в ряд других слов, образовывали уже не только иную форму языка, а новую форму реальности. «Шинель» нерасторжимой на части реальностью (совершенно гротескной, фантастической), большей, чем жизненная, вошла в жизнь людей, и ее воздействие на людей через все возрасты — именно как реальности, с ее странными героями, причудливыми словами, небывалыми чувствами и невиданными пейзажами — стало реальной частью мира. Утратила свое место в литературе, чтобы перерасти ее, став жизнью.

●

«Прежде характер времени едва чувствительно переменялся с переменою поколений; наше время для одного поколения меняло характер свой уже несколько раз, и можно сказать, что те из моих читателей, которые видели полвека, видели несколько веков, пробежавших пред ними во всей полноте своего развития» (И. В. Киреевский).

Разумеется, понятие «время», над которым мне так много приходилось задумываться, работая над шекспировскими трагедиями, одна из основных категорий в его поэтически-философских образах в реальности

исторических периодов, никогда не бывало единообразным. В одних и тех же годах заключалось неисчислимое множество времен — концов прошлых эпох, их нетрудно было объединить общим признаком, особой характерностью — образовывалось поэтическое обобщение. Иногда в предисловиях к романам это обобщение переходило через эпохи. Читатели следующих поколений открывали для себя прошедшую эпоху то «временем удивительной немоты» («Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова), то «единым музыкальным напором — ямбами Блока. То странной слитностью нестерпимо жаркого лета — ритуальных процессов, подстроенных царизмом, началом авиации, повальным увлечением французской борьбой — кануном войны. То в «Двух городах», то в «Исповеди века» появлялись эти страницы — столкновение деталей, резких черт, несовместимых признаков, присущих годам истории.

Вспоминая первые годы работы, слившиеся для меня, естественно, не вследствие их исторического значения (я тогда мало что понимал в таких понятиях) в определенный период жизни, теперь, пробуя как-то объединить то наиболее сильное или яркое — видимо, поэтому не только сохранившееся в памяти, но и как-то повлиявшее на работу, я невольно вижу какие-то годы, скорее, как сон, поразившую надолго небывальщину, нежели, как обыденность, дни, последовательно собиравшиеся в недели, месяцы, свой ставший привычным быт. Нет, ни начало труда в Киеве первых лет революции, ни Петроград начала двадцатых годов не кажутся мне теперь такими, как я их воспринимал, сам существовал в них — сколько-нибудь, что ли говоря «нормальными». Сшибались такие контрасты, что трудно поверить в возможность их единовременного существования, воздействия на одного и того же очень молодого человека. Казалось бы, неминуем был какой-то отбор, должны были бы запомниться явления одного рода.

Я не стал бы называть конгломерат таких впечатлений словом «бред», хотя, казалось бы, такое может только присниться. Нет, все было наяву, и ничего не только давящего, такого, что проснешься от собственного крика, и в помине не было. Пожалуй, характерно обратное: через все проходило ощущение необыкновенного интереса, радостного удивления. И все вовсе несхожее каким-то путем обретало общность.

Через все проходило время.

...Потом, через много лет, я прочитал воспоминания людей самых различных характеров и положений, живших в эти годы в Петрограде. В рассказе каждого из них возникал свой образ города, угол зрения рассказчика менял перспективу явлений, предметы появлялись в особом освещении. Мне тогда было совсем немного лет. Труд увлекал меня настолько, что то, что являлось жизненными сложностями, не только не печалило, но напротив, казалось по-своему романтическим.

Как я уже писал, «Царь Максимиллиан» был моей любимой пьесой. После киевской постановки на площади я собирался (естественно, не задумываясь над возможностями осуществления) опять взяться за балаганное представление.

Мне стало известно, что в городе живет знаток этой драмы, автор ее нового варианта.

Тогда не ждали рекомендательных писем, не разыскивали общих знакомых, и я поступал просто: брал папку своих эскизов и отправлялся за советом.

Смутно ориентируясь в темноте, я добрался до Троицкой улицы. Держась за стены домов, потом за перила, чтобы не поскользнуться на обледенелых ступеньках (видимо, кто-то вылил на лестницу нечистоты), я ощупью добрался до нужной мне двери.

Загремели засовы: в свете коптилки появилось курносое лицо с шишками на лбу, широко расставленными глазами. На человеке было надето что-то огромное, не по росту — не то шуба, не то тулуп.

Я начал, смущаясь, что-то говорить про замысел постановки «Царя Максимиллиана», а хозяин, прервав, крикнул кому-то в тьму:

«Господи, какой замерзший мальчик, дай ему скорей кипятку».

Мы сидели и пили, обжигаясь, чем-то подкрашенный кипяток. Мигалка освещала странную комнату: на веревочке, протянутой от одной стены до другой, были развешаны чертики, ведьмы, болотные жители — корявые фигурки, сделанные из кусочков дерева, пробок, бумажек и тряпок; тени от игрушек дрожали на стене.

Алексей Михайлович Ремизов, не торопясь, объяснял мне на языке, который я смутно понимал, значение образов народного представления. Он называл тогда себя Канцеляристом Обезьяньей Великой и Вольной Палаты, произвел своих друзей и знакомых в обезьяньи князья и раздавал им какие-то знаки обезьяних отличий разных степеней.

...В маленькой газете «Жизнь искусства», примерзшей к стенам, можно было прочесть короткие статьи Шкловского, написанные языком афоризмов, полных энергии.

Я пришел к нему на Мойку в «Дом искусств». Шкловский лежал под тулупом. Как всех тогда, его ничуть не удивил мой возраст, он говорил со мной как с равным. Мне запомнился не предмет разговора, но «Дом искусств» — не то Ноев ковчег, не то паноптикум. Здесь в коридорах можно было увидеть запросто такой маскарад, что не мог присниться и самому фантасту Гофману: могла появиться фигура в изысканной визитке, сшитой лучшим портным императорской столицы, и в валенках; из-под шубы виднелась грязная ночная рубаха; а у кого-то — шинель и профессорская ермолка.

Мне захотелось как-то назвать свои странствования. Слова я не придумал, но мне пришла в голову старомодная форма — «делать визиты» — вот отличное определение моим скитаниям по фантастическим квартирам тех времен. Время — отличный режиссер — в эти годы создало такие контрасты, что следующим годам уже не удалось стереть эти образы.

Низенькие комнаты в Шереметьевском доме. Артур Лурье — не понимаю, как все это могло происходить! — играет мне (почему он не сказал попросту: простите, нет времени?) какую-то музыку, пригодную, как ему кажется, для того, что я собираюсь поставить (но ведь это была полная несуразица, детская путаница?..).

Анна Ахматова, кутающаяся в шаль...

Много можно сказать самых сложных и противоречивых вещей об этом времени, но одно проходило сквозь отношения людей самых различных возрастов и культур: интерес ко всему новому, доверие к тому, что возникает, что, может быть, на словах толком не объяснишь, и что жаль не участвовать в этом новом.

●

Все, буквально все, чем я занимаюсь теперь, начато мною в первые годы работы. Немного же я с тех пор узнал нового... Частичные усовершенствования и фунт лиха. Последнее — все же решающее.

Вот в чем, оказывается, горе: научиться плохому легко, разучиться трудно.

Жизнь построена так, что сперва работаешь в каком-то восторге, счастье ухватывания совершенно смутных ощущений. Потом начинаешь учиться, понимать, рассуждать. И тебе кажется, что ты далеко ушел вперед. Ты уже знаешь, что такое искусство и кому оно нужно. Потом приходит день и тебе ясно, что единственное, что в тебе сохранилось стоющего, это те самые смутные ощущения детства и начала юности.

И начинается какой-то новый тур. Только времени уже нет.

●

Сервантес — сухорукий солдат, ставший инвалидом в историческую битву за величие Испании, а потом бесконечно блуждавший по передним в поисках пенсии, полунищий гений, готовый на любые дела, чтобы прокормиться — хорошо знал цену иллюзиям и цену реальной жизни.

И в «Дон-Кихоте» он с удивительной силой выразил и всю тщетность и нелепость ил-

люзий — не выражавших действительные реальные силы жизни, но и всю гнусность обыденности.

Так и поставил он вопрос: конечно, нелепо пытаться защитить мальчишку пастушонка с помощью рыцарских подвигов. Это смешно. И помешанный тот, кто пытается объяснить деревенскому пройдохе-хозяину, что такое рыцарская доблесть.

Но так ли уж хорошо попросту пройти мимо, когда этого пастушонка избивает осатаневший кулак?

Величие и Сервантеса и Шекспира было в в том, что, увидев всю тщетность гуманистических иллюзий, они смогли — один в трагедии, другой в комедии — показать не только всю тщетность этих иллюзий, но и не потерять веры в человека.

Хотя при помощи виттенбергской проповеди Гамлету и не изменить мира, но сердца зрителей с ним, а не с шагающими по реальной земле Клавдием и Полонием.

Перечисление качеств Дон-Кихота занимает много времени: фантазер, человек, живущий в выдуманном мире, безумец, храбрец, атакующий ветряные мельницы, кавалер, отдавший свою высокую любовь скотнице.

Все так. Но под конец он просит вспоминать об Алонсе Кихано по прозвищу Добрый.

Мало, конечно. Вся радуга фантастических качеств Дон-Кихота и вдруг заурядное — «добрый». Всего только.

Может быть, добрый и справедливый?

Мы, разумные, просвященные люди, знаем, что нет на свете волшебников и что Фрестон лишь плод больного воображения нищего идальго. В этом, естественно, и я уверен. Но вот в том, что ветряные мельницы, которые он атаковал верхом на Россинанте с копьем наперевес, были просто жернова для помола муки, приводившиеся в действие силой ветра, в этом я не уверен.

Не Фрестон, конечно, но и не просто мельницы. Муку теперь перемалывают другой, куда более совершенной технологией.

А рыцарь все еще скачет с копьем наперевес.

Против кого? За что?

Фильмы «Шинель», «Дон-Кихот», «Гамлет» уже давно закончены, а я все еще продолжаю над ними трудиться.

●

Все больше фильмов на Западе посвящается каким-то смутным ощущениям, противопоставленным попыткам познания и неминуемо вслед за этим и изменения мира.

На экране воспроизводится смутный хаос подсознания, разорванность отдельных восприятий современного человека, бессильного понять мир. Немало в фильмах разных стран и религиозных символов, мистических озарений.

Обычно на экране это выражается какими-то смутными кадрами, многократными экспозициями, искривленными ракурсами.

Когда я вижу эти кадры, мне неминуемо приходит мысль как профессионалу — как это ни странно в связи с этими изображениями смутности и зыбкости — мысль о технике.

Сложнейшей технике, основанной на химических и оптических процессах, оснащенных всей сложностью современного знания.

Положим, некогда, в древние времена, отцу — пустыннику, удалившемуся от мира, изнурившему себя голодовкой, отказавшемуся от человеческого общества, и приходили в бреду какие-то смутные видения. Ну, а современному кинематографисту?.. Вот он приходит в ателье, оснащенное автоматикой, перед ним современный съемочный аппарат, укрепленный на кране, двигающемся усилиями штата операторов. Сцену, изображающую эти видения подсознания, освещают современными прожекторами, специалисты подносят к световым приборам экспонометры, нажимают кнопки усилителей, движутся микрофоны, чтобы уловить звук. Потом химия проявления, лабораторные процессы печатанья...

И всю эту технику, созданную целыми развитыми специальностями науки, невозможную без лабораторий, огромных промышленных предприятий (а на Западе и сложней-

шей финансовой организации банков и концернов), пользуют для доказательства ненужности человеческих знаний, науки?..

Отношение Антониони к индустриальному пейзажу.

Эдуард Эррио писал о Днепрострое: «Оттуда уходишь, как из концертного зала, где только что исполнялась Героическая симфония Бетховена».

Маяковский о Бруклинском мосте.

Не есть ли вся концепция «Красной пустыни» — поверхностность, надуманность, капризы настроения.

У Анатоля Франса: «В медленном и неслаженном продвижении человеческого рода вперед начало каравана уже вступило в сияющие области науки, тогда как хвост его еще плетется среди густого тумана суеверий, в темном краю, наполненном злыми духами и привидениями. Да, вы правы, граждане, что становитесь во главе каравана!..»

Что же Антониони ездит не на реактивных самолетах, а передвигается пешком?..

И, наконец, какой пейзаж дала ему съемочная камера, цветная пленка?

Не есть ли вся эта концепция чудовищная неблагодарность?..

Ведь даже хмурую дымку пейзажей — его излюбленных — измеряют экспонометром, сопоставляют со светочувствительностью пленки, иначе — что получится из всей этой дымки? И, разумеется, он это знает.

Так чувствительные барышни огорчались тем, что находятся злые люди, убивающие зверушек и птичек. Однако это не мешало им кушать этих зверушек и птичек.

●

Первые годы я учился выявлять, делать понятной до лозунга тему, заключенную в сценарии, искал возможность кинематографического способа такого выявления. Теперь учусь скрывать и так называемую тему, и как раз именно такие киноприемы. Менее всего это единственно правильный, необходимый для всех путь. И снятый замедленной съемкой (чтоб шибче шел!) дымящийся вовсю паровоз, и одни только тени вагонов, проходящие по лицу героини «Парижанки», — прекрасны каждый по-своему.

Пресловутое «весомо, грубо, зримо» кажется мне теперь грубым, мало весомым, наивно наглядным.

Плохие актеры красят текст, ударяют по слову, чтобы дошло. А смысл в том, чтобы дать лишь толчок творчеству зрителя, чтобы он стал соавтором.

«Форма выражения» — правильны ли такие слова?

Может быть, вернее: «направление движения», «сила размаха», «сила притяжения» или, напротив, «точка отталкивания».

Любое, лишь было бы в этом слове — действие, ход, развитие. Только не отвлеченные, неподвижные понятия.

Вероятно, форма — это тревога, которую нельзя успокоить, бессоница, над которой бессильно снотворное. Только не набор приемов, не сознательно выбранный способ рассказа.

Она отливается сама и, если работаешь всерьез, не понять ни способа отливки, ни приема лепки.

●

Экранизация — в ее нашем обычном понимании — так же бессмысленна, как лепка статуи по «Возвращению блудного сына» Рембрандта.

«Правильно» — как у нас пишут — это сделать нельзя.

Разве дело в том, что я прочитал («верно» или «ошибочно») Шекспира. Он уже давно стал частью моего духовного мира. Иначе говоря, пророс в меня.

●

Единственно, что я еще не утратил — способность ненавидеть свои постановки. И способность терзать себя глубоко, с истинной страстью. Каким я кажусь себе счастливым во времена работы над книгой, задумывая постановки. И какой ужас снимать: чувствовать и понимать, что ничего из замыслов

не получается, что ничего не в силах добиться... «Безвыигрышная лотерея» — вот что такое работа в кино.

●

Написать о двадцатых годах «Творяне» (имеется в виду новая глава к предполагаемому второму изданию книги «Глубокий экран». — *В. К.*). Начать со срамного слова «творцы».

Эйзенштейна сравнивали с Леонардо. Красиво, но не похоже. Не было у него и тени улыбки Джоконды. И Мадонны Литты не могло быть. А вот на Хлебникова он действительно похож. Словообразование. Особенно выведение целого куста слов из одного корня. Целое стихотворение из одного корня. Пересмотр всех традиций, новые способы смыслового выражения. Сама идея «Заклятия смехом».

Мифология, древние корни языка и математические пророчества. Вихревые ритмы и интонации. Взрыв книжных (экранных) интонаций и семантики.

Те же возможности спора о «зауми». Те же космические утопии в разруху.

Поиски математических закономерностей, вычисления «Досок судьбы» — цель: объективность конструирования новой мифологии.

Мифотворчество «Старого и нового» — сплав науки и поэзии.

Как ни странно, в этих двух искателях слов и значения цифр куда больше общего, нежели в обычном (и я его не раз употреблял) сравнении Эйзенштейна с Маяковским. Если уж говорить о Маяковском, то «Потемкин» ближе к гиперболам — библейским — дореволюционных его поэм, чем к периоду ЛЕФа, когда отлучение Сергея Михайловича от «неигровиков» было естественным.

Если угодно, это о нем писал Хлебников:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Сперва, сеятелем очей пошел тот, кто называл себя «киноком». В «Потемкине» урожай стал виден всем. Потом Эйзенштейн понял, что он «никем не виден» — от Голливуда до Москвы.

Это было особенно ощутимо в тридцатые годы. «Бежин луг»!

Когда в 1920 году в Харькове пригласили Хлебникова преподавать в литературной студии, «наконец после настойчивых просьб поэт привстал, сухо сообщив, что им обдуман и разработан план двух лекционных курсов для студийцев. Один будет посвящен принципам японского стихосложения. Другой — методам строительства железной дороги через Гималаи... Слишком ошарашила всех та будничность и деловитость интонаций, с какой он «сопрягал» Гималаи, железнодорожное строительство и нашу еще не родившуюся студию» (А. Лейтес. «Новый мир», 1973)...

●

Формальными приемами вряд ли можно кого-нибудь взволновать всерьез. Разговоры об абстрактном выражении ритмов урбанизма не убедительны даже в вопросах формального развития.

Какое сверхмодное произведение равно по экспрессии третьему акту «Короля Лира», когда помешанный король в космическом вихре проклинает господствующую в мире несправедливость?

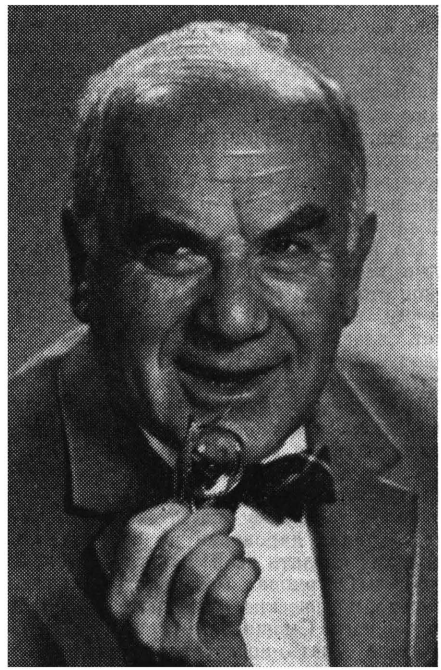
Искусство выражает современность, но не бежит вприпрыжку за сегодняшним днем, на ходу осваивая то па рок-н-ролла, то симптомы болезней из модной психоаналитической клиники [...]

Формы выражения не фасоны на сезон. Они не выходят из моды.

Истинная мудрость не стареет.

Стареет, умирает художник, но не уходит жизненное тепло из произведений, не перестает биться в них человеческое сердце.

Публикацию подготовила
Валентина Козинцева



Обаяние таланта

Существуют актеры, за искусством которых нам посчастливилось следить долгие годы. К таким для меня относится Игорь Владимирович Ильинский. Признание пришло к Ильинскому рано, с первых его актерских шагов, когда он, совсем юнцом, начал сниматься в кино.

Сломя голову, не чуя под собой ног, падая и ошалело вскакивая, выделывая трюки под стать Монти Бенксу, мчался юный закройщик из Торжка, спасаясь от домогательств перезрелой вдовы. Как отчаянно косолапил герой Ильинского, какие ужасные корчил гримасы, как жеманно вскидывал глаза! И как был заразительно обаятелен!

Удивительный у Ильинского дар — очаровывать сразу, с разбега, с размаха, неистово, но раз и навсегда. Все его герои тех, ранних фильмов, будь то бродяга Тапиока из «Процесса о трех миллионах» или воришка Франц из «Праздника святого Иоргена», несмотря на их плутоватость, бесконечные увертки, ложь, трогательны и милы сердцу каждого.

С первых же лет работы за Игорем Ильинским твердо установилась репутация комического актера, актера с особыми требованиями к технике, внешней выразительности, способного играть одной бровью и смешить так, что «надорвешь животики».

Актер по природе неожиданный, Ильинский умел поражать... даже дырками на штанах, которые собственноручно, со свойственным ему неистовством, протирал камнями, чтобы мелкий воришка Франц был действительно мелким воришкой. Те, кому посчастливилось работать с Игорем Владимировичем, знают, что он очень редко бывает доволен собой, все время ищет новые варианты, добиваясь большей точности и выразительности. Сколько раз я наблюдал, как Ильинский просто выматывал режиссеров, которые уже были вполне удовлетворены его игрой, но сам он, хмурясь, говорил: «Нет, это все-таки можно сделать иначе, вот так...» — и шел на съемочную площадку.

Я уже сказал, что Ильинский относится к актерам неожиданным, к актерам, которые поражают. Но это проявлялось не только в том, что Игорь Владимирович совершенствовал эксцентрику, придумывал новые трюки и исполнял их, как завзятый акробат. Нет! Совсем нет!

В двадцатые годы он для всех был комиком, только комиком и именно комиком. Но вот Ильинский на сцене Московского драматического театра сыграл Тихона в «Грозе» Островского. И как сыграл! Какие страдания терзали его героя, какие страсти бушевали в нем, как метался он в своем несчастии, как не мог разобраться в жизни. Трагик, да, да, первоклассный тра-

гик, да еще какой глубины, какого размаха выявился в Ильинском. Его почитатели были потрясены и... растеряны: какого же Ильинского предпочесть, первого — потешного или второго — глубокого и серьезного. Но, увы, «привычка свыше нам дана» и многие расценили эту работу как нечто необычное, случайное для Ильинского и по-прежнему ждали от него эксцентрики и балагурства.

Но ведь все дело в том — и сейчас это уже всем ясно и понятно,— что трагическое столь же близко и подвластно Ильинскому, как и комическое, что не было и нет Ильинского первого и второго, есть сложный многогранный актер, которому по плечу любая настоящая роль.

И Аким во «Власти тьмы», и Расплюев в «Свадьбе Кречинского», и многие другие роли, которые исполнял Игорь Владимирович, безоговорочно подтвердили его незаурядный трагедийный талант.

Более того, мне кажется, что именно трагедийное дарование не позволило Ильинскому сделать из Бывалого («Волга-Волга») и Огурцова («Карнавальная ночь») только комические маски, только смешные персонажи. Смешно смотреть, может быть, смешно играть, но грустно думать. Это сатирическое разоблачение в духе Гоголя, Салтыкова-Щедрина, в традициях Маяковского. Сыграв хрестоматийных бюрократов, Ильинский, без сомнения, создал лучшие сатирические образы советского кино.

Вот еще о чем, мне кажется, сказать просто необходимо — об Ильинском-чтеце! Мне даже кажется, что страсть Игоря Владимировича к художественному чтению была до всего: до театра, до кино. Всегда на студенческих вечерах хором просили его: «Почитай!» И он, не ломаясь, не напрашиваясь на уговоры — это ему всегда было чуждо, — читал. И как читал!

Игорь Владимирович Ильинский был одним из первых советских чтецов, что называется, протаптывал дорожку. И именно он первым начал читать со сцены сонеты Шекспира, стихи Бернеса и Маршака, рассказы Зощенко. И, конечно же, русскую классику: Чехова, Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Толстого.

Для того, чтобы быть чтецом, единственным человеком на пустой сцене, нужно обладать особенной, «качаловской» внешностью... или же, или же — нужно быть Ильинским, чтобы уметь так, как он, заставлять верить себе.

Я помню, как однажды, это было в тридцатые годы, в толпе восторженных его почитателей я шел на «Старосветских помещиков». Меня обогнала веселая группа молодых людей, и один из них, видно, студент, что-то объясняя, размахивая руками, громко и восклицательно произнес: «Ильинский — во дает!» Слава Ильинского-комика в то время была в зените.

Я помню, как вышел на сцену Игорь Владимирович, вышел, не торопясь, спокойно поклонился под аплодисменты, снял очки, сосредоточенно потер переносицу, выдержал паузу, как мне показалось тогда, чуть больше, чем надо, и тихо, как будто вспоминая о том, что должен рассказать, начал.

Волею судеб молодой человек — «Во дает!» — оказался недалеко от меня. Я видел, как он устремился вперед, когда Ильинский вышел на сцену, и рот его сам по себе открылся в улыбке. Видел, как менялось выражение его лица, от недоуменного до растерянного — как? что? почему? — вдруг теми же устами, что привыкли так заразительно смешить, совершенно о другом? О жизни и смерти, о человеческой тоске. Я видел, как всхлипнул мой сосед, не стесняясь, на весь зал, когда Ильинский дошел до смерти Пульхерии Ивановны, и подозрительная капля долго ползла по его щеке, пока он, наконец, не почувствовал ее и не сбросил рукой. Как шел он в раздевалку, странной походкой, со странным лицом.

Я решился, подошел к нему, и спросил:

— Скажите, вам понравилось, как читает Ильинский?

Он не взглянул на меня.

— Правда, он хорошо читает? — спросил я опять.

— Во дает! — сказал он совсем тихо.

Чтение для Игоря Владимировича всегда насущная потребность. И справедливости ради нужно отметить, что венцом его чтецкого мастерства стали телевизионные передачи, которые так и называются — «Ильинский рассказывает».

Много прекрасных слов можно сказать об Игоре Владимировиче Ильинском в дни его семидесятипятилетнего юбилея, многое можно вспомнить, ведь знакомы мы с ним так давно, уже шестьдесят лет. Его искусство, его многогранный талант, его редкое дарование принесли всем нам так много радости! Да и разве можно не испытывать чувства счастья и благодарности от встречи с большим художником! Я благодарю судьбу за эту встречу.

Анатолий Кторов

Виталий Мельников

Первая экранизация Вампилова

На телеэкраны выходит двухсерийный фильм «Старший сын». Его поставил на киностудии «Ленфильм» режиссер В. Мельников по одноименной пьесе А. Вампилова.

Выбор такого драматургического материала для В. Мельникова не кажется случайным. Его прошлые работы — фильм «Семь невест ефрейтора Збруева», «Здравствуй и прощай», «Ксения, любимая жена Федора» — заставили говорить о режиссере как о мастере своеобразных фильмов, в которых драма, лирика, комедия составляют неразрывное целое. К такому же жанровому смешению тяготеет и драматургия А. Вампилова...

Мельникову, его художническому почерку близка и та вампиловская чуткость к человеческим характерам, которая неизменно присутствует во всех пьесах драматурга. У драматурга любая ведущая краска всегда дополняется множеством полутонов. Каждая фраза, каждая реплика персонажа дает новые неожиданные оттенки уже намеченному психологическому рисунку образа. Предыдущие работы Мельникова доказывают явственно, что именно таким методом исследования характера он мастерски владеет.

— Меня обрадовало предложение сделать фильм по Вампилову, — рассказывает режиссер. — На мой взгляд, это один из интереснейших драматургов наших дней. Прекрасный диалог, точно подмеченные характеры и человеческие типы, редкостное соединение трагического и комедийного, а главное, всегда серьезная, глубокая проблематика — все это и есть Вампилов.

До сих пор мы знали Вампилова только по театру. Сейчас предстоит впервые познакомить с этим драматургом более шестидесяти миллионов телезрителей. Честно говоря страшновато.

По-моему, кино, телевидение позволяют, по сравнению с театром, несколько иначе взглянуть на самую суть драматургии Вампилова, на события и людей, о которых он рассказывает. Как у всякого хорошего драматурга, истории, рассказанные Вампиловым, многозначны. Можно просто следить за ходом событий, можно оценивать емкость и узнаваемость выведенных человеческих типов. Есть возможность увидеть зарождение человеческих поступков и возможность следовать неброскому, но на редкость крепкому сюжету, который выражает напряженное духовное и нравственное бытие его героев. Внешние события — всего лишь результат этой внутренней борьбы. В отличие от театра, кино и телевидение дают возможность с большей полнотой вскрыть именно эту особенность вампиловской драматургии. Мне она дорога потому, что в ней я вижу продолжение традиции русской «совестливой» литературы.

— Вы перенесли действие пьесы в наши дни. Почему?

— Вампилов современен. Но десяток лет, отделяющих нас от героев, показанных в его пьесах, — это уже проблема для экранизатора. Я говорю не о нравственных вопросах, которые волновали Вампилова. Они волнуют нас и сегодня. И не о форме его произведений — она совсем не устарела. Я говорю о героях пьесы. Если «старики» — Сарафановы — сегодня такие, как и прежде, то молодые — Бусыгины и Сильвы, Нины и Васеньки — сегодня существенно отличаются от написанных Вампиловым. Стало быть, нужно было решить для себя: оставить ли «вампиловское время», либо сдвинуть всю историю в семьдесят пятый год со всеми вытекающими отсюда последствиями — другой ритм, иные оттенки человеческих отношений, не говоря уже о бытовых подробностях. Мне кажется, что появление современной фактуры — и человеческой и бытовой— только подчеркивает непреходящее значение нравственной сути вампиловской пьесы.

В самом деле: редко сегодня можно встретить стилягу шестидесятых годов, эдакого приблатненного Сильву, но бездуховность, иждивенчество, нравственная инфантильность живут и здравствуют в других, пришедших на смену Силь-

ве человеческих существах. Сегодняшние Бусыгины избегают «байронизма», красивых слов, но их мучают те же вечные проблемы. Добро и Зло, Справедливость и Равнодушие существуют и для них с большой буквы. Только сегодня они еще старательнее прячут это за иронией и внешней индифферентностью. Они стали умнее, сложнее.

Тут, наверное, стоит сказать о той главной линии, которую мы избрали для

себя из нескольких равноправных и параллельно существующих в пьесе. Это судьба Бусыгина.

Молодой человек, выросший без отца, он в силу обстоятельств, подытожив первый жизненный опыт, сделал не очень лестные для человечества выводы. Поспешные и категорические обобщения так свойственны нам в юности. Но познакомившись с Сарафановыми, которые ему доверились, Бусыгин почувствовал, как связаны друг с другом даже совсем незнакомые люди, как судьба каждого из нас зависит от окружающих нас людей. Постепенно, мучительно продираясь через собственный юношеский скептицизм, сталкиваясь с неожиданными нравственными последствиями собственных поступков, он начинает сознавать, что человеку необходимы и понимание и любовь. Впрочем, попытки сформулировать так называемую «основную мысль» — занятие умозрительное. Получился ли убедительный и узнаваемый характер — вот это, действительно, основное.

Бусыгин и Сильва — люди одного поколения и в какой-то мере одного образа жизни. Во всяком случае, встречаются по вечерам на одном и том же углу на главной улице и за девочками ухаживают сходными методами. Если в начале картины зритель будет больше симпатизировать веселому и общительному Сильве, то это закономерно. Лишь со временем станет ясно, что за «коммуникабельностью» Сильвы прячется равнодушие. Сильва ко всем одинаково относится, потому что все ему одинаково безразличны. И на первый план будет выходить резковатый, одержимый сомнениями и страстями Бусыгин. Мы стремились к тому, чтобы получилось именно так.

Впрочем, герои пьесы достаточно знакомы по многочисленным спектаклям — Вампилов сегодня один из самых популярных драматургов. Поэтому я думаю, пора рассказать об исполнителях, занятых в нашем фильме.

Бусыгина играет Николай Караченцев. Сильву — Михаил Боярский. Макарскую — Светлана Крючкова. Васеньку — студент ГИТИСа Владимир Изотов. Сарафанова играет Евгений Леонов. Не могу представить себе, что эту роль играл бы кто-нибудь другой. Вместе мы работали впервые. Не знаю, как Евгений Павлович, а я получил огромное удовольствие. Нужно сказать, что все артисты и группа трудились самоотверженно и с радостью.

Роль Нины, например, довольно долго казалась мне не слишком богатой возможностями. В картине ее сыграла Наталья Егорова — недавняя выпускница мхатовского училища. Наташа — сибирячка. Она из тех, так сказать, вампиловских мест. Может быть, поэтому Нина в ее исполнении обрела особую конкретность, и постепенно роль наполнилась и для актрисы и для меня какими-то новыми оттенками, подробностями. Получилось что-то вроде истории современной девочки, решившей выйти замуж по расчету, поступить против нравственного начала, заложенного в нее с детства.

— Наш разговор мы начали с Вампилова, и последний вопрос тоже о нем. Планируете ли вы для себя в будущем экранизацию других пьес этого талантливого драматурга?

— В театре зритель имеет возможность увидеть вампиловские пьесы в разных режиссерских прочтениях. Кино и телевидение не дают такой возможности. Вряд ли кто-нибудь в ближайшее время будет ставить «Старшего сына», даже если замысел окажется интереснее того, что предложили мы. Поэтому будет справедливым, по-моему, если следующую постановку Вампилова в ки-

но осуществит другой режиссер. Конечно, если это будет не «Утиная охота». «Утиную охоту» мне хотелось бы оставить за собой...

Ленинград
Беседу записал Е. Поротов

Андрей Миронов

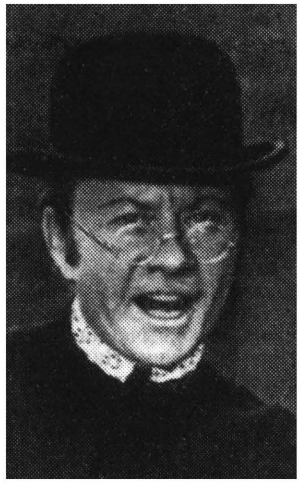
В роли Остапа Бендера

Если говорить о кино, то прошедший год был для меня весьма насыщенным: я снимался в трех фильмах: «Повторная свадьба», «Шаг навстречу» и «Небесные ласточки». Играл совершенно разных, не похожих друг на друга людей. И удовлетворение от этих работ разное: что-то меня радует, а что-то огорчает...

Зрители привыкли, что мне достаются, главным образом, комедийные роли. Но вот в фильме режиссера Г. Натансона по сценарию Е. Габриловича и Л. Розена «Повторная свадьба» («Мосфильм») я выступил в роли драматической. Мой герой уходит из семьи, потом, в финале, он возвращается обратно. А женщина, с которой он надеялся обрести счастье, кончает жизнь самоубийством.

Героев такого рода чаще всего принято изображать кристально отрицательными. Циничными, равнодушными, короче говоря, подлецами. Так вышло и в этом фильме. Хотя я, честно говоря, стремился к другому. Ведь нельзя видеть в человеке только черное или белое, нельзя так категорично подходить к оценке его поступков. Помните слова К. С. Станиславского? Когда играешь злого — ищи, где он добрый... Я стремился показать, что есть и хорошее в моем герое. Но, когда съемки закончились и фильм был смонтирован, я увидел на экране другого человека, даже не поверил: все мои усилия оказались тщетными — в результате расстановки сил в фильме мой герой, увы, выглядел неисправимым негодяем.

Второй фильм — «Шаг навстречу» по сценарию Э. Брагинского, поставленный режиссером Н. Бирма-



ном на ленинградской студии, — совсем иного плана. Это сатирическая комедия, состоящая из нескольких новелл. Такая форма привлекает возможностью короткого и емкого рассказа.

В фильме снимались А. Попов, Л. Дуров, Е. Леонов, В. Басов. Согласитесь: приятное для актера соседство. В нашей новелле речь идет о среднем, ничем не выдающемся зубном враче, которого я и играл. Побывав в Венгрии в качестве представителя профсоюзной организации, он настолько увлекся общественной деятельностью, что чуть было не забыл о своей непосредственной работе. Хотелось лаконично, где-то используя гротеск, поведать об этом человеке, о людях такого рода.

Ну, а следующая картина — «Небесные ласточки» — поставлена по мотивам оперетты Эрве «Мадемуазель Нитуш». Веселое, жизнерадостное, лирическое, наполненное музыкой представление. Это уже не первый опыт совместной работы с режиссером Л. Квинихидзе — начало было положено телефильмом «Соломенная шляпка».

А теперь о том, что я делаю сегодня. Начинается работа над телевизионным четырехсерийным фильмом по роману И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Ставит фильм Марк Захаров, а играть в нем будут: Воробьянинова — А. Папанов, отца Федора — Р. Быков, мадам Грицацуеву — Л. Федосеева, Альхена — О. Табаков. Мне доверили роль Остапа Бендера. Скажу откровенно — думал я об этой роли давно.

Может показаться, что кино слишком часто теперь обращается к романам Ильфа и Петрова. Не все ли уже сказано? Но мы-то думаем, что ресурсы здесь просто неисчерпаемы. Прежде всего они кроются в неиссякаемом авторском юморе, острой, по сей день современной сатире, ярких характерах персонажей. И мы стремимся не отходить от неповторимого тек-

ста, сохранить все обаяние романа, то есть максимально приблизиться к оригиналу.

Тут возникает вечная проблема экранизаций. «Двенадцать стульев» — любимое буквально всеми произведение, его не один раз перечитывают, и у каждого читателя сложилось четкое, определенное видение персонажей. Создать в своем воображении образ Остапа Бендера не трудно, настолько ярко и художественно он выписан. И каждый зритель, наблюдая за героем, невольно будет прикидывать про себя, соответствует ли исполнитель его представлению о Бендере. Всех удовлетворить невозможно, да мы и не ставим перед собой такую цель. Свою задачу я вижу в том, чтобы передать на экране логику моего собственного восприятия этого образа.

Но говорить сейчас о какой-либо трактовке образа мне кажется преждевременным, нельзя заранее предопределить, каким будет мой Остап Бендер. Я считаю, что артиста не нужно даже спрашивать, как он «подошел» к той или иной роли — пусть лучше покажет.

Многое будет зависеть от гармоничного созвучия всего актерского ансамбля. И может случиться так, что первоначально задуманный портрет героя придется существенно изменить, переписывать. Говорить об интерпретации образа имеет смысл только когда работа будет завершена.

Сейчас могу только поделиться некоторыми собственными мыслями об Остапе. Остап Бендер очень разный: он всегда среди людей и все-таки одинок: он мечтатель и рационалист одновременно; он эгоистичен и при этом, несомнено, талантлив. Вся его беда в том, что он не находит достойного применения своему таланту, его энергия и фантазия тратятся щедро, но в конечном итоге бесцельно. И оттого Остап Бендер — фигура драматическая.

Мне кажется, что история Остапа Бендера не может оставить равнодушным современного зрителя. Оглянитесь вокруг, и вы, наверняка, увидите человека, который не умеет распорядиться своим талантом, направить его в нужное русло и жить, полностью отдавая все свои способности благородным целям. Как обидно порою бывает за людей, которые свои организаторские способности, умение проявлять инициативу, творческое воображение могут использовать лишь для мелких собственнических интересов!

Образ Остапа Бендера в какой-то степени стал нарицательным и воспринимается обобщенно. Но кино — искусство конкретное и наша задача сделать Остапа Бендера живым реальным человеком со своими привычками, манерой поведения. Иначе образ останется лишь иллюстрацией.

Говоря о кино не могу не думать о работе в театре. Сейчас В. Плучек ставит спектакль «Горе от ума», где я играю Чацкого. Передо мной стоит трудная задача, но тем интереснее ее решать. Ведь когда берешься за такую роль, хочешь открыть новое для себя и для других, новое в себе самом.

Бендер и Чацкий... Не слишком ли велик контраст? Ведь параллельная работа над такими диаметрально противоположными характерами — это уже называется биологическая несовместимость. Так, по крайней мере, на первый взгляд. Однако именно эта разноплановость помогает полнокровно и насыщенно работать; в процессе поисков образы взаимообогащаются и дополняют друг друга.

Беседу записала
Т. Захорошко

Андраш Ковач

Говорить правду о человеке и мире

Беседу ведет и комментирует Эрвин Дертян

Андраш Ковач — выдающийся венгерский кинорежиссер, интересный, самобытный художник, лауреат премий имени Кошута и Белы Балаша, заслуженный артист Венгерской Народной Республики; фильмы Ковача не раз получали призы и награды представительных международных киносмотров.

По просьбе журнала «Искусство кино» известный венгерский критик **Эрвин Дертян** встретился с Ковачем и попросил режиссера ответить на ряд вопросов, связанных с его творческой биографией.

— *Как вы стали кинорежиссером?*

— Не могу сказать, что мечтал об этой профессии с детства. Я довольно поздно пришел к мысли о том, что стану кинематографистом. В школе меня больше всего интересовали история и литература, в частности, произведения, поднимающие важные социальные проблемы. Тогда мне впервые попала в руки книга Имре Ковача «Эмиграция»; она настолько захватила меня, что я начал читать и других писателей демократического направления, и это первое впечатление оказалось решающим для моей судьбы, повлияло на то, как сложилась дальнейшая моя жизнь; их творчество в дальнейшем оказало решающее воздействие на мою собственную творческую биографию.

— *Но вы не рассказали, как и почему стали заниматься именно кинорежиссурой. Вопрос этот не является случайным, поскольку вы начали свою творческую работу как критик, продолжили ее как редактор и драматург, до сих пор не оставляете литературной публицистики, пишете эссе, уделяете время общественно-литературной деятельности. Почему, располагая столькими возможностями, вы все же отдали предпочтение кинематографу?*

— Это коварный вопрос, мне самому следовало бы над этим задуматься... Вспоминаю, что лет до десяти я не видел ни одного фильма. Кстати, и в театре я тоже не бывал. Даже радиопередач не слышал. Пожалуй, мне были знакомы лишь деревенские самодеятельные концерты. И помню, как меня захватила впервые в жизни услышанная радиопьеса... А затем, когда я поступил учиться в гимназию в Клуже, я стал регулярно ходить в кино, как и все мои сверстники. Именно тогда пробудился мой первый интерес к кинематографу, хотя фильмы мне и не нравились. Да, да — они мне решительно не нравились. В то время в Венгрии снимали лишь слащавые ленты из «аристократической жизни», похожие на те, что импортировались из Голливуда. Все это вызывало во мне резкое недовольство. Я был полностью согласен с той уничтожающей критикой, которой подвергали эти картины демократически настроенные писатели. Мне кажется, что именно эта неудовлетворенность породила во мне желание стать кинорежиссером, стремление все изменить. Во всяком случае уже гимназистом я сознательно готовился к своей будущей профессии. Поэто-

му в 1944 году я записался на гуманитарный факультет Будапештского университета, а в сорок шестом перешел на кафедру кинорежиссуры, как только она образовалась в Высшей театральной школе. У меня с моим другом Имре Фехером были планы после окончания института уехать вместе в Трансильванию, в Клуж и создать там венгерское кинопроизводство. Точнее, воссоздать. Ведь когда-то, еще в эпоху немого кино, в период, когда так прекрасно работал Ене Янович, Клуж был первым, — правда, весьма короткое время — подлинным центром венгерского киноискусства.

— Но сперва вы все же стали работать как критик и редактор...

— Это зависело не только от меня. В то время в нашем кино господствовала точка зрения на сценарий (да я и сам так считал) как на элемент кинематографического творчества, являющийся безусловной и почти единственной гарантией его качества, его идейности. Поэтому после окончания института весь наш первый выпуск, первое поколение художников социалистического киноискусства Венгрии — Кароя Макка, Петера Бачо, Имре Фехера, Ласло Надаши — направили на редакторскую работу. Сам я стал руководителем отдела драматургии на студии в Будапеште и занимал эту должность вплоть до 1957 года.

— Как вы сегодня оцениваете этот период своей жизни?

— С моей стороны, это была работа, лишенная какого бы то ни было личного честолюбия, я всегда чувствовал ее необходимость, связанную с нею ответственность и — в какой-то мере — неблагодарность. Мы выпускали примерно десять фильмов в год, но, естественно, количество киноновелл или сценариев, которым нужно было дать критическую оценку, которые следовало принять или отвергнуть, в пять-шесть раз превышало эту цифру. Так что на этой работе я не снискал себе особой популярности среди кинематографистов... Кроме того, в те годы делались попытки свести роль кино к узко

понимаемым задачам агитации. Это не могло не наложить свой отпечаток и на мою деятельность. И все же шесть лет работы в сценарном отделе не прошли для меня впустую: я накопил солидный опыт и знания в области кинодраматургии, завязал связи с писателями, у которых многому научился. По сути дела, это была коллективная работа, которую мы сообща вели в кинематографе; и она, в конечном итоге, помогла заложить основы венгерского социалистического киноискусства.

Потребность трудиться коллективно мы принесли с собой из коллегиума (нашего рабфака). Ведь представители первого поколения кинематографистов, начинавшего свой путь после освобождения страны от фашизма — Миклош Янчо, Петер Бачо, Ласло Надаши, Имре Фехер, Карой Макк,— почти все без исключения были студентами народных коллегиумов *, и из рабочего движения они принесли с собой интерес к политике, чувство гражданственности, а также

---

* Движение за создание коллегиумов ставило своей целью способствовать получению среднего и высшего образования крестьянской и рабочей молодежью; оно сыграло важную роль в проведении земельной реформы и в политической жизни венгерской молодежи в послевоенный период.

тот дух коллективизма, который позднее проявился в нашей работе. Из этой группы, в которую входил и бывший на несколько лет старше нас Золтан Фабри, впоследствии сложился коллектив Первой студии. Думаю, что отсюда берет начало последовательное стремление создавать в кино атмосферу «творческой мастерской», коллективного творчества — традиция, очень устойчивая в венгерском кинематографе.

— Извините, что я прерываю вас, но в нашем кино есть, например, «группа Янчо» (Янчо, Хернади, Шомло, Кенде) и группа Коши (Коша, Чоори, Шара), складываются и другие постоянные творческие коллективы, но «группы Ковача» — нет...*

—Это правда, но я думаю, что принцип коллективной работы реализуется не только в форме постоянной съемочной группы, его нужно рассматривать более широко. В качестве примера расскажу, что когда я готовил фильм «Трудные люди», то показал первую порцию отснятого материала своим коллегам по студии и с волнением ждал, когда они выскажут свое мнение. Если бы они сказали: это скучно, выбранный подход неверен, то я отказался бы от своего замысла. Но, к счастью, товарищи приняли мою работу с воодушевлением, ободрили меня, и это дало мне силы закончить картину. Другими словами, коллективный труд для меня означает постоянную атмосферу требовательности в сплоченном коллективе единомышленников, потребность в дружеской критике и оценках, возможность опереться на «коллективную мудрость», готовность к взаимной поддержке в процессе творческой работы.

— Но вернемся к предыдущему вопросу. Как от кинодраматургии, от редакторской работы вы перешли в режиссуру?

— Постепенно я начал задумываться над тем, есть ли у меня способности к избранной специальности, которая должна стать делом моей жизни. Смогу ли я сделать фильм? К тому времени мои товарищи по курсу уже ставили картины. А я продолжал заниматься «полуфабрикатами», качеством сценариев, организационными проблемами. У меня стало возникать внутреннее чувство неудовлетворенности, и тогда я на три года ушел работать ассистентом, а затем самостоятельно снял три фильма: «Ливень», «Будапештские крыши», «Осенняя звезда бога».В каждой из этих картин есть, пожалуй, по двадцать минут, которые, я думаю, мне удались, которые я считаю своими. И очень много неудачных моментов, которые сегодня мне чужды. Все эти фильмы снимались по сценариям других писателей — каждый имел свой тон, свой стиль. А во мне жило слишком большое уважение к литературе, которое я вынес из детства (оно и до сих пор мне свойственно, но теперь я научился оценивать книги более критически), а также — мнение, от которого я сегодня уже отказался. Мнение о том, что важнее всего — сценарий, который я не способен написать. (Ведь до того я писал только критические статьи.) Поэтому я считал своей основной задачей верно передать главные идеи писателя — даже в том случае, когда они не полностью отвечали моим собственным мыслям и творческим интересам. Это меня порой сковывало.

— Не кажется ли вам, что вы несколько излишне строги к себе? Ведь названные фильмы, с их достоинствами и недостатками, можно причислить к ряду значительных произведений венгерского кино тех лет. Не говоря уж о том, что сценарии были отобраны для себя Андрашем Ковачем, опытным редактором. И можно ли утверждать, что у них нет ничего общего с его более поздними работами?

— Только в последнее время я стал отмечать, что, действительно, есть общее между этими картинами и теми, которые были позже. Лишь недавно я обратил внимание на то, что уже в этих ранних работах меня

* Миклош Янчо — режиссер, Миклош Хернади — писатель, Тамаш Шомло, Янош Кенде — операторы; Ференц Коша — режиссер, Шандор Чоори — писатель, поэт, Шандор Шара — оператор, режиссер.

волновали проблемы, поставленные более развернуто в моих последующих фильмах, которые я считаю полностью «своими»: исследование возможностей человека, поля его деятельности, общественная, коллективная мораль и, если хотите, созидательная роль человека в мире, его способность пойти на жертву, истоки и проявления гражданственности.

Этими первыми картинами я хотел доказать, что возможности социалистического гуманизма гораздо шире тех, которые субъективно представлялись нам в первое послевоенное десятилетие, что после освобождения в нашей стране возникла новая жизнь — на прочных основах. Позже, с появлением фильма «Трудные люди», обращаясь к той же тематике, я непосредственно включился в борьбу за упрочение и углубление новых черт общественной жизни Венгрии, за преодоление недостатков начального этапа ее исторического развития по новому пути. Здесь можно говорить если и не о переломе, то об определенном повороте в моей режиссерской судьбе. До «Трудных людей» я стремился передать мысли, заложенные в произведениях писателей, безусловно близких и симпатичных мне. После же этого фильма в моем творчестве преобладает стремление непосредственно высказать собственное отношение к проблемам нашего общества, создать по-настоящему действенный авторский фильм. Отныне для меня как режиссера общественно действенным является тот фильм, который и зрителя заставляет действовать в соответствии с задачами и чаяниями, выраженными в произведении, или, по крайней мере, занять определенную позицию, совпадающую с позицией автора.

— Чем было вызвано подобное изменение вашей творческой концепции?

— Мое «кинематографическое мировоззрение», кроме литературных впечатлений, накопленных, как я уже говорил, в юности, в решающей степени определили следующие обстоятельства. В 1952 году я поехал на трехмесячные курсы в СССР. Венгерский зритель познакомился с советскими фильмами только после освобождения, причем, за небольшим исключением, у нас показывали только самые новые картины. И лишь в Москве передо мной открылся во всей своей полноте путь, пройденный советским кино, его богатая история. Это оказало на меня огромное воздействие. Наряду с произведениями классиков немого кино мне особенно глубоко запомнилась горьковская трилогия Марка Донского. Увиденные фильмы потрясли меня своим социальным реализмом, народностью, своей простотой и суровостью, поэтической правдивостью — всеми теми ценностями, которые до сих пор я находил лишь у моих любимых венгерских писателей, поэтов, композиторов: у Эндре Ади, Аттилы Йожефа, Бартока и Кодаи. Советский кинематограф помог мне осознать, что в литературе и кино (в большой литературе и в большом киноискусстве!) может и должно быть общим — их социально-художественная роль.

Другая поездка — в Париж в 1962 году — помогла мне утвердиться в мысли о том, что кино имеет собственные пути развития и располагает особыми возможностями в решении задач, общих для всех искусств. Там я познакомился с «прямым кино», «синема верите», направлением, связанным с теоретическими и практическими работами Криса Маркера, Ричарда Ликока, Жана Руша конца 50-х — начала 60-х годов. Эти впечатления имели на меня положительное влияние, расширив мои представления о возможных средствах кинематографической выразительности. Когда в начале 1963 года кто-то в Париже мне предложил: «Поезжайте в Лион, там в течение трех дней вы будете слышать только о «синема верите»,— я и не предполагал, что через несколько месяцев сниму свой фильм именно этим методом. Случайно я принял участие в лионском «вселенском соборе» сторонников, настоящих «апостолов» «синема верите», в Европе тог-

да не было более одержимой группы кинематографистов...

Вернувшись на родину, я, пользуясь методом «синема верите», снял серию репортажей об изобретателях, рационализаторах, об активных, творческих людях с неуемным и не всегда «удобным» для окружающих характером, назвав фильм — «Трудные люди». В нем мне, кажется, удалось найти свой собственный голос. Мне тогда захотелось сделать что-то такое, что бы меня захватило так же, как социальные романы, прочитанные мною в тринадцать лет. Вначале, конечно, я и не думал, что откажусь от сотрудничества с писателями. Многих просил я написать сопровождающий текст, но ни один комментарий меня не удовлетворил. Поэтому я был вынужден сделать это сам. После этого я осмелел настолько, что сценарий своей следующей картины — «Холодные дни» — написал самостоятельно, правда, по отличному роману Тибора Череша. Однако при работе над сценарием фильма «Стены», который не имел литературного первоисточника и был основан на моей собственной идее, меня снова охватило чувство неуверенности, и я поначалу хотел написать лишь набросок своих представлений, а потом передать его писателю для дальнейшей разработки. Но я сидел над ним до тех пор, пока, наконец, у меня не получился сценарий, готовый для постановки.

— *Но мы слишком забежали вперед. Давайте пока остановимся на «Трудных людях». В этом фильме, как вы говорили, вы нашли «свой голос», свой метод. Мы, критики, тоже придерживаемся такого мнения. После этого вы поразили нас экранизацией романа, а затем снова — оригинальным художественным фильмом. Это были «классические» игровые фильмы. Для нас это было приятным сюрпризом, но все же — сюрпризом. Многие тогда считали, что природе вашего творчества больше всего отвечает метод «синема верите».*

— Эндре Ади в одном из своих стихотворений пишет: «Я был господином, а слово лишь — слуга...» Я перефразирую для себя эти стихи так, что «господин» — это основная идея фильма, его внутренняя задача, а жанр или метод — «слуга». Для меня главное в моих фильмах — их общественная значимость, служение обществу. Может быть, это и звучит излишне патетично, но это так.

В «Трудных людях» я пользовался методом прямого кино, поскольку мне это было нужно, я и позже не отказывался от него, у меня и сейчас нет таких намерений. Но я ни в коей мере не являюсь догматическим приверженцем какого-то одного метода и считаю приемлемым любой метод, который годится в данном фильме для выражения конкретной идеи, конкретного содержания. Есть режиссеры, творчеству которых придает единство жанровая, стилевая последовательность, внутреннее построение. В моих же фильмах (во всяком случае, я так думаю) главное — это единство мысли, ее развития, новое освещение. А как только я пытаюсь априорно ставить перед собой требования стиля или методологии, я всегда проигрываю.

Помню, как после «Холодных дней» и перед началом съемок «Стен» я давал интервью французской газете «Комба». Я сказал тогда: «Терпеть не могу такие фильмы, которые начинаются с начала сюжета и заканчиваются его концом, такие, где не нарушена хронология». Я говорил также о том, какие большие возможности вижу в воспоминаниях, в параллельном или контрастном использовании изображения и звука. А к моменту опубликования интервью я уже закончил работу над «Стенами», фильмом, для которого характерна четкая хронология, линейное развитие сюжета, в котором нет воспоминаний и где я почти не пользуюсь контрапунктом изображения и звука. С удивлением прочитал я тогда свою «программу»...

— *Мы снова забегаем вперед. Давайте пока остановимся на «Трудных людях», где вы дали портреты пяти человек, которые до*

последнего отстаивают свои убеждения, свои принципиальные позиции. Четыре персонажа «Холодных дней», которые в 1946 году, ожидая в тюрьме приговора, вспоминают о своем участии в массовых казнях в Югославии в период фашистской оккупации, кажутся как раз антиподами героев «Трудных людей». Мы могли бы назвать их «легкими людьми»: ведь они без всякого сопротивления позволяют событиям вовлечь себя, вплоть до того, что становятся соучастниками самых ужасных преступлений, которые не ими задуманы.

— Действительно, эти люди — антиподы героев фильма «Трудные люди», и их личная трагедия заключается именно в том, что они не смогли стать «трудными». Почему? Именно этот вопрос занимал меня в фильме. Как складываются такие социально-исторические условия, которые совершенно лишают человеческой сущности людей, не обладающих необходимой моральной стойкостью? Речь идет о таких общественных условиях, в которых нужно быть героем, чтобы остаться человеком. Я хотел сделать не исторический фильм (роман Череша не был историческим романом), а высказать свое мнение по такому вопросу, который волновал не только военное поколение, но остается актуальным и до сих пор. Ведь когда я снимал эту картину, вьетнамская война была в разгаре. Сегодня я могу напомнить о Чили, Ближнем Востоке или других «горячих точках» земного шара, чтобы показать, что этот вопрос не утратил своей актуальности. Я говорю это с намерением укрепить в сознании зрителей понятие о роли и важности личной ответственности, бескомпромиссности, твердой общественной позиции. Есть ситуации, в которых даже ничтожные уступки силам зла и реакции могут обернуться катастрофой...

— «Холодные дни» — фильм, который я до сих пор считаю наиболее важным, наиболее значительным вашим произведением, вызвал целую бурю откликов и нередко противоречивых мнений. Очистительную бурю. Были люди, которые пережили благодаря этой картине подлинный катарсис, в первоначальном — означающем «очищение» — смысле этого слова. Другие отвергли фильм, считая, что не нужно вспоминать о давно прошедших якобы утративших свою актуальность событиях. Мол, уже достаточно говорили о фашизме, о войне. Более того, находились и те, кто подвергал сомнению историческую достоверность фильма.

— Факты, о которых рассказывается в «Холодных днях» и которые, к несчастью, совершенно достоверны, занимали меня прежде всего как человеческая и историческая проблема. Я далек от какого бы то ни было романтического восприятия истории. Я не думаю также, что существуют «жестокие народы» и «народы-жертвы». Однако это вовсе не означает, что я полностью отвергаю «национальную самокритику». Мне очень близка мысль Ленина о том, кто каждый народ должен бороться прежде всего против проявлений собственного национализма. И некоторые отрицательные суждения по поводу моего фильма убедили меня в том, что нужно говорить и о больных моментах в нашей истории, о фактах, которых следует стыдиться. Это необходимо делать не для того, чтобы дегероизировать историю или разрушить привычные представления, а для того, чтобы поднять уровень нашего национального самосознания, освободить его от романтических, идеализирующих черт, от иллюзии того, что венгерский правящий класс буржуазии, венгерский феодализм и фашизм — лучше других только потому, что они венгерские, и, стало быть, их исторические преступления можно оправдать. То, как приняла фильм международная общественность, убедило меня в моей правоте.

— Не знаю, согласны ли вы с тем, что фильм «Стены» является органическим продолжением двух предыдущих ваших работ, несмотря на то, что и с точки зрения формы, и по изображаемой исторической ситуации, и по характеру конфликта он реши-

тельно отличается от них. Ведь и здесь главное — вопрос о сохранении человеческих качеств личности. Но если в «Холодных днях» вы показываете такую предельную ситуацию, в которой нет и не может быть компромисса для честного человека, то в фильме «Стены», рассматривая повседневную жизнь и ее конфликты, вы исследуете границы иногда необходимых компромиссов. Одновременно вы показываете и ту крайнюю черту, где они превращаются в оппортунизм, в сделку с совестью.

— Я согласен с вами. Одна из основных мыслей фильма заключается в том, что жизнь была бы слишком простой, если бы добро и зло присутствовали в ней в «химически чистом», обособленном виде, если бы мы имели дело только с «ангелами» или с «чертями». Мое поколение достаточно опытно, чтобы остерегаться любого упрощения. Другая мысль картины, выраженная и в ее названии, связана с задачей убрать уродливые и нелепые барьеры, те «стены», которые воздвигаются стремлением к нравственному комфорту, страхом за свое положение, эгоизмом, ограниченностью В социалистическом государстве подобные «стены», не могут и не должны мешать нашему движению вперед. К сожалению, мы не всегда используем все возможности, которые представлены нам нашим общественным строем. Вот эти вопросы я и попытался затронуть в моем фильме. Это сложные вопросы, поэтому я и избрал сложный, требующий углубленности и отчасти непривычный жанр аналитического киноэссе.

— Венгерское киноведение считает этот фильм публицистическим выступлением, необходимым словом в решении стоящих перед нами социальных задач, вытекающих, в частности, из экономической политики партии. Однако в определенных западных кругах открытая и искренняя критика некоторых негативных моментов общественного развития, которая есть в вашей картине и в ряде других венгерских картин, вызвала «замешательство». В своей статье на страницах газеты «Непсабадшаг» вы дали в свое время решительную отповедь этим непрошеным «болельщикам».

— Да, это необходимо было сделать потому, что на Западе еще бытует представление о социалистическом обществе, как о системе, исключающей дискуссию, конструктивную критику недостатков. Однако главным для меня остается то, что венгерские зрители в основном верно поняли и приняли все, о чем я говорю в «Стенах». Но все же мне пришлось встретиться и с отдельными недоразумениями. Некоторые сделали неправильный вывод о том, что фильм призывает к компромиссам. Другими словами, я столкнулся с точкой зрения «все или ничего», которая на самом деле — просто ширма, за которой пытаются иногда скрыть отсутствие творческой смелости, нежелание идти на риск и активно действовать. Подобные крайние формулировки мешают кое-кому понять и характер социалистической демократии. Наша демократия обеспечивает свободы, исходя из подлинных интересов общества и государства. И потому, например, мы считаем левацкие требования абсолютной, ничем не ограниченной свободы вредными и нереальными.

— После двух фильмов о современной молодежи («Экстаз с 7 до 10» и «Эстафета») вы снова обратились к истории и выступили с более традиционной в смысле формы работой. Я имею в виду вашу драму «На венгерской пустоши».

— Меня по-прежнему продолжал занимать вопрос: существуют ли безвыходные положения, в которых гуманизм, мораль, людская солидарность терпят полный крах. Поэтому я обратился к трагическим, кажущимся безнадежными, дням поражения Венгерской Советской Республики. Но если в «Холодных днях» я изобразил тех, кто, пассивно смирившись, позволяет себя подавить, то в картине «На венгерской пустоши» меня интересовало другое и другие. Сопротивление. Стойкость человеческого духа. Те, кто сопротивляется, кто полон решимости про-

должать борьбу, кто — перефразируя слова Ади — остается людьми в бесчеловечности.

— Фильм «На венгерской пустоши» был по-разному встречен критикой.

Одни восторженно приняли картину, другие критиковали ее. Как вы помните, я сам относился к последним. Я и сегодня считаю, что точно так же, как «Холодные дни» — наиболее значительный фильм Ковача, так фильм «На венгерской пустоши» — наиболее дискуссионный.

Ваши картины неоднократно упрекали в том, что они носят слишком тезисный характер, что вас односторонне интересует лишь интеллектуальный облик человека (это проявляется и в большом объеме диалогов) и вы в такой степени и настолько погружаете своих героев в среду чистых умопостроений, что этим до некоторой степени деформируете их подлинные «измерения», даете упрощенную мотивацию их поступков. На мой взгляд, в случае с фильмом «Холодные дни» подробно нюансированные характеры-типы не дали этому проявиться. В «Стенах» произошло примерно то же. В «Эстафете» документальный характер выразительных средств и жизнеподобие ситуаций смягчили «тезисность». Однако в более традиционной по своей форме «Венгерской пустоши» она, как мне представляется, стала доминирующей. В результате вместо проникновенного изображения исторической ситуации с трагической атмосферой на экране чаще возникают лишь иллюстрации к дискуссии на историческую тему.

— С подобными упреками и особенно с их упрощенной формулировкой (почему так много диалогов в моих фильмах?) я встречаюсь не в первый раз. Я отношусь к тем режиссерам, которые хотят воздействовать своими фильмами, убеждать массы. Конечно же, я чувствую и сложность этой задачи и издержки выбранных решений. Например, при демонстрации моих картин за границей, когда из-за сокращенных в силу необходимости переводов, из-за титров высказываемые идеи, внутреннее содержание обедняются, пропадает подтекст. Но я всегда предъявляю к зрителям определенные требования: я не желаю убаюкивать их и рассчитываю на полное внимание с их стороны. Я не верю, что кино должно быть духовно убогим, что сфера мыслей для него запретна или художественно чужда ему. Наконец, я уверен в том, что есть люди, в жизни которых мысль, процессы, идущие в их сознании, играют гораздо более существенную, более решающую роль, чем некоторые внешние обстоятельства. Более того, я думаю, что количество таких людей постоянно растет. Это люди будущего. Что делать, если меня прежде всего интересует интеллектуальная сторона человеческого бытия, и это наиболее непосредственно проявляется в речи, в общении людей друг с другом! Как-то во время обсуждения один молодой человек очень метко определил и почувствовал это. Он сказал, что в моих фильмах так много диалогов потому, что моя тема — не действие, а состояние перед принятием решения: выбор, обдумывание выбора.

Я принял это определение. Ведь когда я писал сценарий «Стены», то почти полностью сконцентрировал свое внимание на развитии сюжета и в конце концов сам был больше всех удивлен тем, что вместо чередования воспоминаний, ассоциативного монтажа, пересечения временных плоскостей окраску фильму дало столкновение аргументов и контраргументов, напряженность мысли. И независимо от того, достоинство это или недостаток, нужно признать это своим. Это я.

— Мне кажется, это особенность вашего творчества. Такая особенность, которая на своем месте может стать огромным достоинством. Пример тому — фильмы «Трудные люди», «Холодные дни», «Стены», снятые для телевидения портреты Дьерде Лукача, Каройи Михайне и другие фильмы-репортажи или фильмы-анкеты. В неподходящем же месте и окружении она может стать и источником художественных просчетов.

— И вы чувствуете, что в «Венгерской пустоши» нет такого соответствия метода — замыслу, теме?

— Да, хотя я знаю, что не все придерживаются такого мнения. Однако для меня, как для критика, совершенно достаточно, если вы примете это как дружеское предостережение, как предупреждение о «зоне опасности», существующей на вашем творческом плацдарме.

Но рискнем сделать еще одно предположение. В своем последнем фильме «С завязанными глазами», который я причисляю к лучшим вашим фильмам, не потому ли вы обратились к такой психологической проблеме, как вера и возможность злоупотребления верой, что почувствовали односторонность своих прежних интересов и захотели преодолеть ее? Какими соображениями вы руководствовались здесь в первую очередь?

— Меня волновал здесь вопрос слепой веры — в связи с религиозностью, понимаемой шире, чем вера в бога. Существует опасность — она не раз возникала в истории,— когда массовое движение имеет в своей основе иррациональную, лишенную всяких сомнений, поисков, размышлений, лишенную связей с живой практикой, фанатичную и слепую веру. Согласно традиционным взглядам церкви, то, что для нас является одним из главных достоинств человека — способность к сомнению,— это страшный грех. Но так считают не только церковники. Именно этот социально важный аспект проблемы придает, по моему мнению, актуальность фильму. Такие явления, как, например, культ Мао, основаны на слепой вере. Подобная вера противоестественна, враждебна жизни, независимо от того, носит она религиозный или нерелигиозный характер. Кроме антиклерикальной направленности фильма, я и в этом вижу актуальность заложенной в нем идеи.

В основе сюжета фильма — история молодого монаха-иезуита Иштвана Касапа, который умер в начале 30-х годов от какой-то неизлечимой болезни. Венгерские клерикалы сочли, что жизнь этого человека, его страдания, переносившиеся им с таким терпением, дают основания причислить его к лику святых. Легенда о таком «страдающем святом» с началом войны стала особенно полезной для целей реакционной пропаганды. Ведь на долю широких масс выпали нечеловеческие страдания. В период, когда культ Иштвана Касапа достигал своей кульминации, о нем выходила специальная газета тиражом в 500—600 тысяч экземпляров (в условиях Венгрии это весьма значительный тираж, он был выше тиража выходивших тогда крупнейших ежедневных газет). В этой газете рассказывалось о «чудесах» святого, о его жизни; была вызвана массовая истерия под лозунгом: «Иштван Касап поможет».

Идеологический фон культа монаха-иезуита служил целям войны — «Венгрию защитит в войне святой Иштван Касап». Но, как известно, римская курия не канонизировала этого кандидата в святые, продукт спекулятивной шовинистической пропаганды.

— Этим фильмом мы и закончим, я думаю, разговор о вашем творчестве. Мне кажется, что следует такой вывод: в центре ваших картин, как правило, находятся явления, которые искажают, уродуют социальную и нравственную природу человека. Вы согласны с этим? Сознательным ли является ваше намерение исследовать именно такие проблемы? Как вы сами для себя его объясняете?

— Оно становится все более сознательным. «Ультралевые» молодые люди за рубежом в дискуссиях о венгерском кино не раз задавали вопрос: не является ли проявлением индивидуализма особый интерес к проблемам личной ответственности, выбора в венгерских фильмах. Я много думал об этом.

И, наконец, пришел к выводу о том, что был такой исторический период — время широкой революционной борьбы,— когда массы выступали, как единая, монолитная сила, и индивид, как таковой, играл ограни-

ченную роль. Вспомним известный вопрос Маяковского: «Единица, кому она нужна?» Сегодня развитие социализма складывается из миллионов и миллионов малых дел и решений, которые принимаются отдельными людьми ежедневно, ежечасно в рамках общих задач. И потому личная ответственность, мотивы выбора личных решений, внимание к проблемам социальной психологии — это не индивидуализм, а коллективистская деятельность, соответствующая изменившейся ситуации, которая как раз и служит развитию творческой инициативы масс.

Ведь и Маркс называл коммунизм обществом, основанным на власти объединившихся индивидов.

— *У меня еще всего один вопрос: что в наибольшей степени привлекает вас в киноискусстве нашей эпохи?*

— Все. Все, что действительно талантливо и ценно. И то, что родственно моим собственным пристрастиям, и то, что чуждо им в области художественных средств, формы. Недавно университетский театр Будапешта попросил меня составить для них программу просмотров. Я дал своей подборке название: «История одной зависти». Мне нравится гротескность Глеба Панфилова, ирония Отара Иоселиани, смешанная с тонким лиризмом. Хотя это не моя стихия, не моя форма. Я люблю и близкий мне по постановке проблемы фильм Юлия Райзмана «Твой современник». Мне нравится «Рублев» Андрея Тарковского и картины Ингмара Бергмана, «Восемь с половиной» Федерико Феллини... Я мог бы продолжать список, но мне кажется, это уже может стать материалом для другого интервью. Подводя итоги сказанному, могу заключить, что люблю все фильмы, которые говорят п р а в д у о человеке и мире.

Будапешт

Славой Ондроушек

Социалистическая действительность в чехословацком киноискусстве

Политическая и трудовая деятельность нашего народа ознаменована сегодня важным событием в жизни партии и государства — XV съездом Коммунистической партии Чехословакии. Для теории и практики международного революционного движения съезды коммунистических и рабочих партий имеют огромное историческое значение; они оказывают глубокое влияние на политику, экономику, развитие культуры и искусства.

XV съезд КПЧ состоялся вскоре после XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза, который, в частности, указал, что острота современной идеологической борьбы между социализмом и капитализмом определяется не только различным пониманием перспектив исторического развития человечества, но и принципиально различным, в теории и на практике, решением конкретных экономических, социальных, идеологических проблем и вопросов культуры — двумя противоположными общественными системами.

В ряду факторов, активно влияющих на характер общественного мышления, на первый план выдвигаются ныне социальные связи, усложнившиеся в результате стремительного наступления научно-технического прогресса. Успехи мирового социализма, с

Доклад тов. Ондроушека, сделанный на симпозиуме творческих работников чехословацкой кинематографии в г. Брно, состоявшемся в период Фестиваля чехословацкого кино 1976 года, публикуется в редакции, подготовленной автором специально для «Искусства кино»

одной стороны, и углубляющийся кризис монополистического капитализма, захвативший, наряду с экономической, область буржуазной идеологии и культуры, — с другой, все более решительно сказываются сегодня на состоянии общественного мнения в разных странах.

Современная международная обстановка характеризуется постепенным переходом от политики «холодной войны» к ослаблению напряженности и утверждению принципа мирного сосуществования государств с различным социально-экономическим строем, однако тенденции, противоборствующие этим позитивным сдвигам, еще достаточно сильны.

Борьба между социалистической и буржуазной идеологией захватывает не только область философии и политики, где наши идеологические расхождения с капитализмом проявляются с особой силой; идейное противоборство двух систем чрезвычайно обострилось и в сфере культуры и искусства. В современных условиях идеологическая борьба в кинематографе становится также все более интенсивной. Для нас сильнейшим оружием в этой борьбе является марксизм-ленинизм, основные положения марксистско-ленинской эстетики, ленинская теория двух культур, ленинская теория отражения — как методологическая основа анализа художественного произведения.

Мысли, высказанные в свое время В. И. Лениным о кинематографе, сохраняют свою актуальность и поныне. Назвав кино важнейшим из искусств, основатель Советского государства имел в виду значение киноискусства для дела пролетарской революции, построения социализма и коммунизма. В то же время Владимир Ильич прозорливо указывал, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес»*.

* Сб. «Самое важное из всех искусств», М., «Искусство», 1963, стр. 93

В силу своей специфики и, прежде всего, в силу способности киноискусства воздействовать на массовые аудитории — с экранов кинотеатров и по каналам телевидения — кино превратилось в напряженный участок общего фронта идеологической борьбы. Обладая широкими возможностями в изображении человеческих судеб и характеров, кинематограф является действенным оружием в идейной борьбе за человека. Идейная направленность художественного произведения оценивается в этой связи в первую очередь на основании заложенной в нем концепции человеческой личности.

Исходным моментом марксистско-ленинского анализа художественного творчества является социально-исторический, классовый подход. В свете этого положения мы и попытаемся, в дискуссионном порядке, обобщить некоторые явления, характерные для сегодняшнего этапа развития чехословацкой кинематографии.

Развитие нашего киноискусства в послевоенный период шло неравномерно: на различных этапах преобладающими оказывались те или иные тенденции в области содержания и художественного решения.

Однако мы ничего не преувеличим, если признаем, что многие произведения послевоенного чехословацкого кино запечатлели черты реальности, связанные с зарождением и ростом нового общества в нашей стране, его проблемы, трудности и успехи, — опираясь при этом на богатое культурное наследие чешского и словацкого народов, на опыт советского киноискусства.

В этот период был создан целый ряд интересных произведений, таких, как «Сирена», «Над нами рассвет», «Молодые годы», «Миколаш Алеш», «Закаленные», «Бунт в деревне», «Пан Новак», «Черный батальон», «Высший принцип», «Сорок четыре», «Невспаханное поле», которые составляют значительную ценность для нашей культуры и к опыту которых мы будем постоянно возвращаться.

Разумеется, за тридцатилетнюю историю кино социалистической Чехословакии у нас случались и ошибки. Но всегда наблюдалась решимость к тому, чтобы объективно проанализировать их и исправить.

Период 60-х годов в чехословацком кино отмечен тенденциями, направленными на разрушение социалистического искусства, на пересмотр его идейно-художественных принципов, на выдвижение перед художниками ложных целей. Нередко под видом критики действительно существующих недостатков на экране предпринимались попытки поставить под сомнение все реальные ценности социализма. В этой связи перед нами остро стоит проблема всестороннего научного анализа кинопродукции 1968—1969 годов, прежде всего — фильмов так называемой чехословацкой «новой волны».

Однако было бы неверным просто вычеркнуть этот период из истории нашего кинематографа. Период 60-х годов нуждается в марксистской оценке, с учетом диалектики его противоречий. Необходимо выявить корни явления, источники влияния на кинематографическое творчество этих лет, определить основные тенденции, включая и позитивные моменты, — опираясь на закон отрицания отрицания материалистической философии марксизма.

Наш киноинститут рассматривает глубокую оценку указанного периода в развитии чехословацкого кино на основе принципов марксистско-ленинской философии и эстетики в качестве своей важнейшей задачи, имеющей теоретическое, историческое и актуальное значение, и уже приступил к ее выполнению.

Верный курс, взятый нашим киноискусством в начале 70-х годов, был направлен на восстановление социалистических ценностей. Для успешного развития этого процесса огромное значение имели решения XIV съезда КПЧ, выдвинувшие перед социалистическим кинематографом ясные практические задачи, глубоко обоснованные в теоретическом отношении, вытекающие из марксистско-ленинских принципов строительства социалистической культуры.

Претворение в жизнь решений XIV съезда нашей партии было нелегким делом. Необходимо было, в первую очередь, найти новый материал и новые формы его творческого, художественного обобщения, создавая фильмы, которые, реалистически отображая нашу действительность в ее исторической динамике, показывали бы нового человека, активного созидателя социализма.

Для достижения этой цели наше киноискусство в последние годы сделало немало и сегодня можно говорить о бесспорных положительных сдвигах в кино Чехословакии. Появились значительные кинопроизведения, авторы которых, стоящие на партийных позициях, дают зрителю верное представление о главных ценностях, отвечающих задачам социалистического общества. В этом смысле мы особенно положительно оцениваем результаты 1974 года.

Постижение современности средствами социалистического искусства обретает смысл и ценность, когда художественное творчество тесно связано с теорией и практикой социалистического строительства, когда оно по-своему подтверждает их правильность и обогащает наши представления о развитии общества и его исторических перспективах. Поэтому очень важно проследить процесс сближения идейного содержания художественных произведений с философскими, политическими идеями, определяющими жизнь общества, с социологическими оценками и прогнозами. Речь, в принципе, идет о том, чтобы искусство не отставало от жизни, от практики социализма, чтобы создаваемые им эстетические ценности были подлинными ценностями, что возможно лишь при условии реалистического отражения действительности.

В киноискусстве нашего времени, в фильмах, касающихся основных, жизненно важных проблем общественного развития, необходимо не только раскрыть характер и смысл явлений, но и искать пути преодоле-

ния жизненных противоречий. Причем, чем актуальнее проблема, волнующая художника, чем она сложнее, тем большее сопереживание она должна вызывать у зрителя, читателя, слушателя. Однако подобное сопереживание может стать реальностью только в том случае, если зритель втягивается в действие, становится как бы одной из участвующих сторон в драматическом диалоге.

В 1975 году на студии «Баррандов» было создано 30 фильмов, из них — 3 двухсерийных. Более половины из этих картин посвящены актуальным проблемам современности. В жанровом отношении заметно разнообразие, показательное и для предшествующего года.

Оценивая кинопроизведения, появившиеся в прошлом году, мы будем обращать основное внимание на то, *как* художники изображают реальные жизненные ситуации и каковы способы образного обобщения действительности в их фильмах. При этом, как уже говорилось выше, мы будем исходить из той предпосылки, что основой художественного обобщения в произведении реалистического искусства является человек, конкретная личность, детерминированная в социально-историческом плане.

В жанровом отношении среди фильмов 1975 года преобладают комедии: «Анна, сестра Яны» (режиссер Иржи Ганибал), «Двое рапортуют о прибытии» (режиссер Вацлав Ворличек), «Как мы подходим друг другу, дорогая?» (режиссер Петр Шульгофф), «У моего брата отличный братишка» (режиссер Станислав Стрнад), «Купание жеребят» (режиссер Гынек Бочан). Ведущим мотивом этих картин является любовь; в драматической разработке личных взаимоотношений персонажей комедийный аспект преобладает над лирическим.

В фильме «У моего брата отличный братишка» *, получившем Серебряный приз на IX Международном кинофестивале в Москве, основой сюжетной ситуации также являются отношения между двумя молодыми людьми, которые любят друг друга. Как это часто бывает в жизни, между любящими происходят мелкие ссоры, случайные разногласия и недоразумения, а младший брат героя, изобретательный и добрый парнишка, улаживает их, мирит брата с его девушкой.

Важно отметить, что в атмосфере этой комедии постоянно присутствует некий гармонизирующий элемент, обусловленный отсутствием непримиримых противоречий между всеми участниками действия; это приводит к естественному разрешению конфликтных положений. Режиссерские решения Станислава Стрнада навеяны телевизионной практикой: в картине преобладает беглый, репортажный стиль, сюжет развивается непринужденно. В то же время нельзя не отметить и наличия некоторых стереотипных приемов в изображении среды и быта персонажей. В системе образов ленты наибольшей привлекательностью обладает младший брат главного героя: с одной стороны, он наиболее активный участник событий, с другой — самый естественный из всех изображаемых характеров. Он чувствует себя раскованно и выглядит достоверно в тех ситуациях, где взрослые порой теряются. Из рассказа Карела Бечки «Игра в мужчин» в фильм перенесена мысль о том, что доброта и находчивость могут разрешить многие жизненные неурядицы — мысль, имеющая, на наш взгляд, существенный позитивный смысл. Юмор — другая важная отличительная особенность картины.

Вместе с тем, надо сказать, что в области кинокомедии нам недостает заостренных конфликтов, посредством которых на экране может быть выражена непримиримость к мелкобуржуазным пережиткам в семейных и производственных отношениях, к бюрократизму и другим нездоровым явлениям и чертам, еще существующим в жизни и в характерах отдельных людей. В фильмах комедийного жанра зачастую отсутствует соци-

* Подробнее об этом фильме см. в статье «Фильмы-соратники», «ИК», 1976, № 1

альная мотивировка поведения персонажей, которых нельзя считать типичными представителями социалистического общества: порой создается впечатление, что перед нами люди, которые могли бы жить где угодно и когда угодно...

Жанр драмы выглядит на нашем экране 1975 года более разнообразно. На первое место здесь выдвигаются общественные и психологические драматические конфликты, заставляющие задуматься над актуальными проблемами действительности.

Так, в фильме «Игровая площадка» (режиссер Штефан Скальский) внимание сосредоточено на проблеме, которая рано или поздно возникает в жизни каждого. Это вопрос об этическом содержании понятия жизненного успеха, о соотношении индивидуального и общественного в нем.

Внутренний конфликт, который переживает герой фильма, молодой выпускник строительного института, определяется необходимостью сделать выбор: пойти ли, по протекции, работать в проектное бюро или — ехать на строительство автострады в горном районе. Эта дилемма окрашивает все отношения, которые возникают у героя с другими персонажами, — производственные, семейные, приятельские. Молодому человеку необходимо выбирать между жизнью, требующей постоянного преодоления трудностей, и — более легким, но, в моральном отношении, менее честным существованием. Основной конфликт как бы дробится на ряд мелких.

Сюжет разделен на две самостоятельные части, связанные с «пражским» периодом жизни героя и его пребыванием на стройке.

Отношения молодого инженера с его отцом, всемирно известным архитектором, который издали «управляет» карьерой сына, показаны не совсем убедительно. Довольно схематичны образы второстепенных действующих лиц, чье назначение — преимущественно функциональное: подчеркнуть ту или иную черту характера центрального героя — легкомыслие, тщеславие, склонность к моральному компромиссу.

Во второй части фильма, когда герой попадает в среду дорожников-строителей, его характер быстро меняется. молодой инженер начинает проявлять активность и принципиальность, выступая против равнодушного отношения к нуждам стройки со стороны некоторых руководителей и рабочих. Здесь образ раскрывается прежде всего с точки зрения деловых качеств.

Однако схематизм персонажей не преодолен и здесь. Правда, зрителю понятно, как относится автор и к руководителю строительства и к другим действующим лицам, с которыми его герой сталкивается на работе. Определенность авторской позиции подкрепляется убедительным изображением среды, будней стройки. Положительным качеством этой ленты является верная трактовка проблемы, перед лицом которой стоит главный герой, переживающий личную драму, — проблемы выхода из трудной ситуации в результате сближения с жизнью, с реальными сложностями производства, с рабочим коллективом.

В фильме «Зеркало для Кристины» (режиссер Иржи Свобода) центральный конфликт связан с нравственными проблемами. Героиня картины, в характере которой преобладают эгоистические черты, постепенно приходит к их преодолению, осознав естественность своей принадлежности к коллективу.

Конфликт картины «Апельсиновый парень» (режиссер Вацлав Матейка) рожден глубоким кризисом семейных отношений, который ведет к разрушению эмоциональных человеческих связей, деформирует человеческие характеры.

Отметим, что почти во всех психологических драмах, изображаемых в фильмах последнего времени (их главными героями являются молодые люди), преобладает мотив раскрытия и реализации возможностей личности в условиях новой действительности, создающей предпосылки для гармоничного развития человека.

В то же время драматургическая разра-

ботка характеров молодых людей зачастую выглядит противоречиво. В последние годы даже наметилась определенная схема: в первой части фильма герой «задавлен» трудными ситуациями и множеством проблем, иллюстрирующих наиболее уязвимые свойства его натуры: неопределенность жизненной позиции, легкомыслие, поверхностное отношение к окружающим и т. п. Во второй же части, нередко — довольно умозрительно, на первое место выдвигаются положительные его качества.

Если говорить о социальной проблематике нашего кинематографа, то здесь важным представляется появление фильма «По тебе колокол звонить не будет» (режиссер Войтех Трапл). Картина остро ставит вопрос об ответственности человека за свои поступки. На экране верность социалистическим принципам — политическим, общественным, нравственным — вступает в резкое столкновение с проявлениями массового психоза, насилия, ставшими возможными, в частности, из-за человеческого равнодушия и пассивности. Характеры героев проявляются в напряженных конфликтных ситуациях. Фильм утверждает мысль об ответственности человека, которая должна быть тем выше, чем более высокое положение в обществе он занимает. «По тебе колокол звонить не будет» — экранизация пьесы, которая до этого шла в театре и на радио. Вероятно, это и сообщило драматургической композиции фильма стройность, обусловило интересный и содержательный диалог, верно передающий драматизм переживаемых моментов и смысл авторской оценки происходящего. Создатели картины разнообразно и подробно разрабатывают характеры действующих лиц фильма, выявляя широкую шкалу их социальных и человеческих ценностей.

Цельность композиции фильма проявляется в убедительной, точной мотивировке поведения персонажей, как главных, так и второстепенных. Однако образный строй фильма не везде отвечает единству композиционных приемов, что особенно заметно в части использования различных символов.

Тем не менее, это не может существенно снизить идейно-эстетической и общественной значимости картины Войтеха Трапла, помогающей зрителю уяснить характер кризиса 1968—1969 годов. «По тебе колокол звонить не будет» — политически важное кинопроизведение минувшего года.

В центре фильма «Некрасивая деревня» (экранизация повести Петра Илемницкого, режиссер Карел Кахиня) — классовый конфликт. Действие картины происходит в начале 30-х годов. Зритель становится свидетелем резкого столкновения между двумя братьями, представителями городского и сельского пролетариата времен буржуазной республики.

К сожалению, острота этого конфликта ослаблена неточным режиссерским решением, выбранным Кахиней, — нарочитой поэтизацией деревенского быта, введением фольклорных мотивов.

В стилистическом отношении фильм «Двойной мир отеля «Пасифик» (режиссер Януш Маевский, совместное производство с ПНР), действие которого происходит в 20-е годы в Польше, представляет противоположность картине «Некрасивая деревня». Лента, как и роман Ворчела, по которому она снята, рисует картину социальных контрастов и по своей художественной манере близка традициям чешской литературы критического реализма 30-х годов. В изображении среды, в обрисовке характеров главных действующих лиц авторы постоянно подчеркивают социальные аспекты. Это заметно и в игре актеров, и в операторском решении (оператор Мирослав Ондржичка), и в звуковой атмосфере фильма, хорошо дополняющей изобразительный ряд.

Картину «Двойной мир отеля «Пасифик» можно отнести к значительным кинопроизведениям 1975 года, и этот успех обусловлен прежде всего реалистическим подходом авторов к материалу.

Среди фильмов недавнего времени, подни-

мающих общественно важные проблемы, нужно назвать такие, как «Акция в Стамбуле» (режиссер Владимир Чех), «На край света» (режиссер Иво Новак), «Мыс Доброй надежды» (режиссер Отакар Фука).

«Акция в Стамбуле» — наша первая приключенческая лента, в которой изображаются интриги зарубежных разведок, занимающихся идеологическими диверсиями, направленными против стран социализма. Материалы, недавно появившиеся в прессе и подтверждающие широкий размах антисоциалистической пропаганды на Западе, разоблачающие методы, которыми она ведется, еще раз наводят на мысль об актуальности темы, выбранной авторами.

Основу сюжета фильма «Мыс Доброй надежды» составляет реальный случай, происшедший в одной из воинских частей, охраняющей западные рубежи нашей страны. Действие картины происходит в конце второй мировой войны. Авторы вскрывают социальную обусловленность характеров и поведения персонажей, действующих в исключительных ситуациях.

В наших приключенческих фильмах последнего времени преобладают социально мотивированные конфликты, однако при этом создателям произведений не всегда удается избежать стереотипных приемов в обрисовке образов, подчас поверхностной, ограничивающейся чисто внешними чертами и признаками.

Большинство фильмов выпуска прошлого года посвящено теме современности, и в этой связи весьма важным представляется вопрос о достоверности изображения среды, в которой развивается действие.

Опыт показывает, что обстановка производства (завод, стройка) выглядит в фильме достоверно, когда съемки ведутся непосредственно на «месте событий». Пример — производственные сцены в картине «Игровая площадка», снятые в тех местах, где строилась автомагистраль. В фильме «Двойной мир отеля «Пасифик» достоверны не только характеры персонажей, но и сама обстановка действия, помогающая полнее осознать противоположность сил, сталкивающихся в драматическом конфликте.

Метод социалистического реализма требует, чтобы среда в фильме была не только функционально оправданной, но еще и типичной, драматургически активной. Только тогда материальный мир, предстающий с экрана, выглядит естественным, его присутствие в картине художественно мотивировано и обладает силой идейно-художественного воздействия. Идейный подход художника к трактовке жизненного материала проявляется не только в природе конфликта, но и в изобразительной стилистике, в материальном обрамлении действия, позволяющем воспроизвести действительность в формах, приближенных к самой действительности.

Кино, как и всякое искусство, предлагает людям определенную систему ценностей, о которых рассказывает своим специфическим языком. Подлинная значимость художественного произведения, его идейная направленность тем глубже и прогрессивнее, чем шире и достовернее охват действительности, изображение человеческих характеров, чем ближе смысл авторских идей передовым идеалам времени. Лучшие фильмы социалистического кинематографа, в которых реалистический подход к действительности сочетается с ее всесторонним осмыслением с марксистско-ленинских позиций, помогают развитию социалистического общества, постижению его исторических перспектив.

Изобразить в кино реальность новых человеческих отношений, показать «лицо современности», раскрыть содержание гражданских и нравственных проблем общественного бытия можно лишь при условии обобщения опыта социалистического преобразования действительности и активного участия художника в этом процессе. Здесь важно, чтобы художник последовательно сопоставлял первичный опыт, конкретные впечатления от реальности со своими взглядами на жизнь, обусловленными его философской, идейной позицией, являющейся основой и

стимулом эстетического оформления материала действительности. Глубина проникновения в ткань жизненных явлений, раскрытие истинных мотивов человеческого поведения, отношения человека к тем или иным проблемам, наряду с поиском художественных средств, рождает движущую силу реалистического искусства. Меру художественного своеобразия в воспроизведении реальности следует понимать не как анархическое своеволие, а как результат взаимодействия особенностей творческой и общественной позиции автора и явлений, реально характеризующих ход исторического развития. Сюда непосредственно относится и вопрос о творческой свободе, которая в социалистическом обществе обусловлена единством общественных задач и творческих целей художника.

В процессе творческого развития нашей кинематографии, как и других видов художественной деятельности, познание новой действительности вдохновляет на поиск в области художественной формы.

Как правило, новые взаимоотношения героев и вновь возникшие в действительности конфликты, если изображать их, опираясь только на традиционные формы (жанровые, стилистические и т. п.), не обладают действенным эстетическим качеством. Возникает ощущение шаблонности, поскольку старые формы, сложившиеся в иной социально-исторической обстановке, слишком часто использовались для выражения совсем иного содержания. Фильмы, в которых приметы современности присутствуют лишь в намеках или побочных сюжетных линиях, в которых современность не представлена в идейно-художественной структуре произведения в целом, производят обычно впечатление поверхностных зарисовок. Кино, благодаря своей специфике, быстро и остро реагирует на изменившийся характер действительности, и здесь особенно важен смелый поиск в области средств выразительности, отвечающих новому содержанию.

Творческий подход к задачам киноискусства предполагает обобщение материала, нового по своему характеру и связанного с реальными чертами исторического процесса современности, в ходе освоения и открытия новых выразительных средств. Это требование вытекает из марксистского положения о том, что новому содержанию должна соответствовать адекватная форма. К синтезу нового социалистического содержания и отвечающей ему художественной формы и стремится наша кинематография.

В современном буржуазном кино все более проявляется тенденция к своеобразной диффузии стилей и жанров. В. Баскаков характеризует эту тенденцию как слияние в гомогенизированный универсальный стиль, рассчитанный на все категории зрителей, и добавляет, что одновременно кинематограф Запада предлагает и более сложные модели, дезориентирующие человека. Иногда произведения, созданные по таким моделям, содержат определенную долю критики «потребительского общества» и «бунтарские» идеи, прежде всего — из арсенала крайне «левых».

Диффузия жанров, проникновение в буржуазную массовую культуру тенденций и приемов, свойственных элитарному искусству, — это явления, смысл которых необходимо особенно ясно представлять в свете задач современной идеологической борьбы, когда буржуазия довольно искусно, порой изощренно использует возможности кинематографа в целях пропаганды своих идей, защиты интересов частнособственнического общества.

В социалистическом искусстве, принципиально отличном от буржуазного по своим идейно-эстетическим принципам, сегодня особенно важно выражать идеи социализма, правду о нашем образе жизни в произведениях высокого эстетического уровня.

«Если мы хотим привлечь зрителей в кино, — говорил по этому поводу советский режиссер Даниил Храбровицкий, — если мы хотим пробиться к их сердцам и душам, мы должны делать хорошие и выразительные

фильмы о людях, стремящихся перестроить жизнь революционным путем. Мы должны добиваться того, чтобы каждый фильм становился событием в киноискусстве. Такой фильм должен вдохновлять, захватывать. Он должен быть для зрителя событием и праздником — в том смысле, чтобы после его просмотра он хотел жить полной жизнью, строить новую жизнь.

Я убежден, что такой творческий максимализм в данном случае является единственной плодотворной позицией. Искусство должно помогать нравственному росту человека».

Снова возвращаясь к фильмам, созданным чешскими и словацкими кинематографистами в 1975 году, мы должны отметить отчетливо выраженное в них стремление художников отразить нашу современную действительность.

И вместе с тем, проблемы, которые решаются на экране, в большинстве своем все еще являются второстепенными с точки зрения задач нашего общества.

В этой связи требует глубокого осознания тот факт, что, изображая действительность, художник одновременно дает ей объяснение. Верности и убедительности здесь можно достичь лишь тогда, когда художник органично связывает принцип партийности с творческим методом, когда он диалектически принимает принцип как общее, а метод — в качестве особенного. Понятый таким образом творческий метод, — по мысли советского критика В. Муриана,— исключает прагматическое объяснение действительности и вульгарный подход к специфическим творческим проблемам, поскольку принцип партийности в ленинском понимании выражает не только научный объективный подход к действительности, но во всем содержании схватывает также специфику искусства, особенно его общественную функцию.

Попытаемся теперь обобщить наши размышления по поводу кинопродукции минувшего года. Современность, как она изображена в фильмах наших кинематографистов, выпущенных в прошлом году, еще далеко не полностью отражает реальное развитие нашей действительности. Им не хватает внимания к той активной силе, которая создает эту современность, определяет перспективы развития нашего общества. Этот недостаток более всего ощущается в кинокомедиях, меньше — в драмах. Жанр драмы позволяет акцентировать процесс изменения сознания людей и формирования личности человека социалистического общества более выразительно. В психологических драмах этот процесс изображается как ежедневная борьба за достижение конкретных целей социалистического строительства, против проявлений мелкобуржуазных предрассудков и мещанской морали. Но в большинстве наших картин еще чувствуется недостаток общественно активных героев, которые были бы показаны в процессе трудовой и общественной деятельности, которые бы боролись не только против пережитков прошлого, но и против современного мещанства, против потребительского отношения к жизни.

В фильмах о молодых, поставленных в 1975 году, важное место занимает этическая проблематика. Их авторы обращают особое внимание на позитивные общественные и моральные ценности, которые принимает современная молодежь, настаивая на необходимости обретения нравственной жизненной позиции. В этом смысле новые картины выражают современное мироощущение молодых членов нашего общества, которым чуждо чувство отчуждения и скепсиса, присущее фильмам некоторых наших режиссеров в 60-е годы. Правда, стремление показать разрешимость противоречий иногда выливается в ослабление драматических конфликтов. Острый конфликт заменяется недоразумениями, случайными раздорами... Еще раз хотелось бы подчеркнуть здесь, что моральная проблематика социалистической личности должна стать опорным элементом нашего творчества.

Большинство фильмов прошлого года име-

ет четко выраженный сюжет. Так проявляется стремление создать ситуации, в которых последовательно прослеживаются позиции и поведение персонажей. Речь идет об определенном способе обобщения жизненного материала. Однако часто этот живой материал дробится на мелкие детали. В некоторых случаях одна и та же ситуация повторяется в разных фильмах — лишь с небольшими отличиями, герои являются, скорее, иллюстрациями авторских идей, чем активными носителями действия.

Нередко случается, что у героев отсутствуют четкие позиции: во многом из-за того, что они не показаны в обстановке реальных жизненных сложностей. Не всегда органично изображаются в наших фильмах новые социалистические отношения личности и общества. Новизна и оригинальность режиссерского решения не всегда находятся на уровне идей, выраженных в сценарии, и зачастую не соответствуют опыту и таланту режиссера.

В работе операторов отмечается высокая техническая квалификация, владение цветом, зрелая культура композиции. Однако нам не хватает личностного творческого операторского подхода, что в прошлом было сильной стороной чешского кино (исключение составляет камера Ондржичка в фильме «Двойной мир отеля «Пасифик», Кучеры в фильме «Цирк в цирке»).

В современной идеологической борьбе, фронт которой все больше захватывает и область культуры, искусства, самым надежным оружием для нас были и всегда будут ленинские идеи, ленинские концепции художественного творчества, критики и эстетической теории. В изображении социалистической действительности, реального социализма необходимо исходить из марксистско-ленинского понимания личности и роли народных масс, то есть из того, что делает ее социалистической, что определяет перспективы исторического развития социализма и их истоки. Как говорил Горький, «Искусство по своей сути есть борьба за что-то или против чего-то. Из этого вытекает, что не только не может существовать искусства равнодушного, но что не может быть единой идейно-эстетической оценки действующих лиц». Осознать значение этих слов — значит полностью понять значение принципа партийности литературы и искусства: этот принцип тесно связан с коммунистической идеологией. Требование Ленина быть верным партии в широком историческом смысле мы должны понимать так, что любая творческая или теоретическая деятельность включает не только критику пережитого, но прежде всего укрепление коммунистических идеалов.

В нашем социалистическом обществе сама действительность вдохновляет художника. Поиски героев сегодняшнего дня, героев творческого труда, вероятно, не обойдутся и без ошибок. Но это единственно возможный путь, подтверждающий жизнеспособность и значимость социалистического искусства, которое не может развиваться в отрыве от реальности.

Киноискусство в тесном сотрудничестве с кинотеорией и кинокритикой должно марксистски интерпретировать действительность в ее непрерывном развитии, помогая тем самым осознанию недостатков в отношении некоторых людей к труду, коллективу, социалистической собственности, обществу. Только через устранение этих недостатков идет путь к коммунизму. Успехи советской кинотеории и практики, готовность советских кинематографистов вместе с нами решать настоятельные задачи, которые ставит перед нами коммунистическая партия в деле воспитания социалистического человека, вселяют в нас оптимизм.

Правда реального социализма — вот источник творческих сил социалистической кинематографии и гарантия ее новых достижений.

Прага

Р. Соболев

«Фильмы «кун-фу» — последняя сенсация

Что стало в середине 70-х одной из главных сенсаций западного кино?

Отнюдь не тонкие по мысли и сложные по форме новые фильмы Феллини или Антониони. И не вторая часть «Крестного отца». И даже не бум в американском «черном кино», как стали называть фильмы, снимаемые неграми и рассказывающие о жизни негров. Ею неожиданно стали километры цветной пленки, привезенные главным образом из Гонконга и названные «фильмами «кун-фу».

Лет десять назад лишь читатели киносправочников знали, что где-то в Юго-Восточной Азии существует кинокомпания «Шоу бразерс», имеющая в Гонконге производственный, а в Сингапуре — прокатный центры. Об этом сообщали еще огромные, но до времени не имевшие никаких последствий рекламные объявления. Позже стало известно, что у братьев Шоу более трехсот кинотеатров в Малайзии, на Филиппинах, в Индонезии и других странах этого региона. А еще позже репортеры описали Гонконгскую студию Шоу как громадный комплекс, «раскинувшийся на 25 квадратных километрах, сплошь застроенных крепостями из пластмассы, фанерными пагодами и картонными горами». Джек Гарофало из «Пари-матч» (14 сентября 1974 г.), чьи слова мы цитируем, обратил внимание на дикий шум, стоящий на студии, и на то обстоятельство, что на дверях павильонов никогда не горит обычная надпись: «Тихо! Идет съемка». Ему объяснили: все фильмы снимаются, как немые, и актеры могут говорить перед камерой любую чепуху, только бы что-нибудь говорить, затем фильмы будут озвучены минимум на 10 языках.

Эти сведения о гигантском «кинокоролевстве» действительно могут вызвать любопытство.

Что же представляет собой эта продукция? «Фильмы кун-фу», по мнению журнала «Синема» (апрель 1975 г.), сделаны «на удручающе низком уровне, можно сказать, шиты белыми нитками, набиты раздражающими нелепостями, вроде немыслимых прыжков с земли на крышу или на вершины деревьев, каких-то невероятных полетов, посрамляющих все законы физики... они отличаются ярким кинематографическим бессилием. В них очень плохая музыка, беспомощный монтаж, слишком явно подстроенные сцены схваток, абсолютно жалкие сценарии» и т. д.

Что же касается содержания, то оно зачастую исчерпывается изображением невероятной, превосходящей все человеческое разумение жестокости и извращенных насилий. Гарофало подсчитал: если годовая продукция гонконгского комплекса Шоу (кстати, сейчас у них есть студии и в Сингапуре и в Куала-Лумпуре) составляет «около 50 картин и в каждой картине около 100 убитых, каждый из которых проливает примерно поллитра крови, то суммарная годовая кровопотеря в фильмах комплекса составляет 2500 литров...»

Сюжеты многих фильмов братьев Шоу кажутся порождением шизофренического бреда. Причем гонконгские сценаристы, не гонясь за оригинальностью, часто простонапросто «перелицовывают» сюжеты известных американских и западно-европейских фильмов. Например, в одной из картин сюжет строится на поисках некоей весьма состоятельной дамой любимого младшего брата, попавшего на «дно», связавшегося с миром сутенеров и мелких гангстеров. Дама хочет его спасти, хотя братец никакого желания спасаться не изъявляет, и в этих благородных целях время от времени покидает свою роскошную виллу и великосветских друзей и, переодевшись в платье горничной, уходит в трущобы. И что же там с ней, беднягой, только не вытворяют! И насилуют, и избивают ни за что ни про что, и подвергают мазохистским пыткам... Но дама, улизнув и переведя дух на вилле, все вновь и вновь появляется в портовых кварталах, получая новые порции «удовольствий», причем все это не мешает ей нежно и чисто любить молодого человека и готовиться к свадьбе с ним...

Реклама, обещала, что фильм напомнит зрителям «Дневную красавицу» Бунюэля, но если знаменитый испанский режиссер снял картину, хотя и спорную, но безусловно направленную против буржуазной морали, то братья Шоу состряпали непостижимо пошлую, архибуржуазную по своей

направленности ленту, лишенную не только смысла, но и элементарной логики.

В десятках гонконгских лент повторены сюжетные схемы фильмов Серджио Леоне (так называемые вестерны-спагетти), Теренса Янга (приключения Джеймса Бонда), Уильяма Фридкина (в данном случае речь идет лишь о его «Французском связном»), популярных фильмов вроде «Последнего танго в Париже», «Глубокой глотки», «Аморальных рассказов» и т. п. Почти все эти фильмы в западном кинематографе составляют то, что Адорно назвал «низшим слоем «массовой культуры», рассчитанным, как мы знаем, на усыпление в зрителе не только социально-критического, но и вообще чувства человечности, на поощрение агрессивности, антигуманности, безнравственности. Некоторые из фильмов, послуживших для ремесленников из Гонконга моделью, образцом — «Глубокая глотка», например, — стали в свое время причиной скандала даже в обществе, которое, казалось, трудно чем-либо удивить после «успехов» «сексуальной революции». Однако и эта киномакулатура на студиях братьев Шоу была препарирована и «опущена» еще ниже (давно замечено: уму есть предел, глупости предела нет, и аморализм, добавим от себя, тоже, по-видимому, беспределен).

Вот строки из репортерских отчетов, написанных в павильонах Шоу: в одном из них — «японские солдаты насилуют двух молодых корейских крестьянок»; в другом — «красивая китайская принцесса, словно сошедшая с разрисованной ширмы, закалывает кинжалом усатого увальня с раскосыми глазами, только что убившего ее доброго отца-короля»; в третьем — «подвешенная к невидимой проволоке, очень красивая юная девица в одеяниях принца-воина парит в воздухе. Хрупкая и непобедимая, она обезглавливает сокрушительным ударом сабли с десяток бандитов, закованных в латы и восседающих на взмыленных конях», и т. д. (Горофало). «Повсюду сверкают ножи и беспрерывно грохочут выстрелы... обнаженных девиц столько, что начинаешь думать, а не попал ли ты на пляж нудистов» (Г. Вейс).

Одновременно на шестнадцати открытых площадках в одном месте — «бронетанковые японские части сталкиваются с ордой монгольских всадников», в другом — «несутся гангстеры на мотоциклах», а еще далее — две соперничающие шайки гангстеров, подвизающихся в строительном бизнесе, «завязали титанический бой монтажных кранов и бульдозеров. Двадцать стальных чудовищ сцепились словно танки, они взрываются и ярко пылают».

От таких фильмов мудрено не обалдеть, не потерять рассудок, и кажется, это и есть та единственная функция, на которую они рассчитаны. Но почему же тогда именно об этих фильмах — в с е р ь е з! — заговорила сейчас пресса и Азии, и Америки, и Европы? Что же, собственно, произошло?

Случилось нечто на первый взгляд непостижимое: «фильмы кун-фу» расползлись, как щупальцы спрута, по всему капиталистическому миру и — для многих неожиданно — завоевали оглушительный успех. В Сан-Франциско и Нью-Йорке, Лондоне и Париже, Риме, Брюсселе, Вене — всюду эти кровавые, грубые, эротические ленты идут неделями, вытесняя подлинные произведения искусства и побивая по сборам своих «прародителей» — ленты, ставшие для братьев Шоу источником — нет, конечно, не вдохновения, а прямого плагиата, — скажем, новый фильм о Джеймсе Бонде.

Объясним, однако, прежде чем анализировать новую западную сенсацию, что это такое — кун-фу (буквальный перевод — знатоки).

Проще всего сказать, что это — китайская разновидность карате или дзю-до, то есть борьбы без оружия против вооруженных и многочисленных противников. В книгах о кун-фу рассказываются жутковатые вещи: за многие века совершенствования приемов кун-фу знатоки овладели тайнами и мгновенного, и «замедленного» убийства буквально одним пальцем. Знаток кун-фу может будто бы нанести удар с таким расчетом, что человек умрет мгновенно или через день, или через неделю — как того захочет ударивший. По мнению многих специалистов, дзю-до и даже карате по сравнению с кун-фу — просто невинная забава, чуть ли не спорт для детей...

Зрители минувшего IX Московского кинофестиваля, видевшие среди внеконкурсных фильмов японскую картину «Леди карате», вряд ли согласятся с тем, что карете — столь уж невинная забава. Сделанная на волне моды, но на несравненно более высоком уровне, нежели «фильмы кун-фу», «Леди карате» показывает десятки способов убийства — от «гигиеничной» остановки сердца до тошнотворного распарывания пальцами брюшины противника.

И все же каратисты неизменно утверждают, что их борьба — спортивная борьба, а кун-фу — это набор боевых приемов, целью которых является убийство, часто — подлое и безнаказанное, поскольку человек после полученного удара умирает спустя некоторое время без видимых причин.

Западные социологи охотно и многословно рассуждают о том, чем, собственно, вызвано массовое увлечение древневосточными видами борьбы, и почему такие журналы, как «Кун-фу мэгэзин» или «Оффишл карате», в последние годы утроили свои тиражи. В объяснение приводятся различные соображения, но доверие вызывают в первую очередь те авторы, которые связывают это увеличение с ростом преступности в городах США и Западной Европы, с потребностью запуганного насилием обывателя в некоем «безотказном оружии». Хорошо восхищаться «защитником западной цивилизации» Джеймсом Бондом, спасающим золото форта Нокс, но ведь «неустрашимый агент 007» никому еще не спас личного кошелька, который его владельцу куда дороже всего золота мира. (Бонд, кстати сказать, в последнем фильме «Человек с золотым пистолетом» уже владеет кун-фу и пользуется им чаще, чем оружием.) Поэтому обывателю несравненно притягательнее кажется такой же маленький человек, как он сам, но обретший способность, встретив на ночной улице десятки вооруженных громил, оставить позади себя гору трупов.

В гонконгских фильмах эта зрительская потребность в отождествлении героя с собой строго учитывается, и поэтому множество картин варьируют один и тот же сюжет о некоем скромном и трудолюбивом китайце, которого обижают (грабят его лавочку или разрушают прачечную, или крадут невесту и т. д.) безжалостные гангстеры; но вот он обращается к соотечественнику — знатоку кун-фу, и тот мгновенно «наводит социальную справедливость»,

Герой фильма «кун-фу» сражается в одиночку...

отправляя всю банду обидчиков на тот свет...

Так или иначе, но братья Шоу, приняв в 1960 году решение: ни одного фильма без кун-фу, ни мюзикла, ни любовной истории, — поставили на выигрышную карту. Хотя вряд ли они могли тогда думать, что станут когда-нибудь серьезнейшими конкурентами Голливуда, Чиначитты и Брайтона.

Надо сказать, что братья Шоу — Ран-Ран занимается производством, Рамнэ — прокатом фильмов, первому далеко за шестьдесят, второму за семьдесят — вообще работают без проигрышей. Унаследовав от папы первый в Шанхае, а возможно и во всем Китае, «иллюзион», братья Шоу быстро прикинули, какую выгоду они получат, если начнут показывать в отцовском театре не «длинноносых», как китайцы называли тогда европейцев, а самих китайцев. Первый их фильм, называвшийся «Человек из Шанхая», был экранизацией спектакля пекинской оперы. А затем пошла серия картин, показывавших китайцев-гангстеров, торговцев наркотиками и т. п., китайцев, живущих «сладкой жизнью» и защищающих эту жизнь ножами и пистолетами наемных убийц — словом, обычная киномакулатура, скопированная с худших европейских и голливудских образцов.

Эти фильмы сделали братьев Шоу богачами.

Однако в Китае в те годы шла гражданская война, и Ран-Ран и Рамнэ не могли не задуматься о том, что их ждет завтра. Поэтому в начале 20-х годов они, поддавшись панике, продали свой кинотеатр, сбежали из республики Сун Ят-сена в Сингапур. Здесь братья Шоу почувствовали себя увереннее и вернулись к занятиям кинобизнесом. Появление звука укрепило их позиции — никто не занимался дублированием фильмов на китайский язык, и китайцам — повсюду — оставалось смотреть только их, братьев Шоу, поделки.

Война и вторжение японцев снова поставили братьев Шоу перед крахом — шесть принадлежавших им кинотеатров и студия оказались в зоне боев и сгорели. Именно этим — обидой за материальный ущерб — объясняют критики отчетливые антияпонские тенденции в фильмах Шоу. Если есть возможность показать японца глупцом, насильником, бандитом, братья Шоу не преминут эту возможность использовать; впрочем, эти антияпонские тенденции нет нужды преувеличивать, дело обстоит и проще и сложнее, как мы увидим ниже.

После войны братья Шоу создают сеть кинотеатров в китайских кварталах многих стран Азии и снова делают ставку на фильмы с «китайскими сюжетами». Отвергнув Сингапур, превратившийся из «банново-лимонной колонии» в республику Малайзию, и Тайвань, будущее которого представлялось им проблематичным, Ран-Ран покупает в Гонконге часть бухты Светлых Вод и создает студию под названием «Мувитон».

Результат? В минуту откровенности Ран-Ран как-то заявил, что они с братом уже нажили один миллиард долларов и теперь наживают второй.

Расчет братьев строился на том, что миллионы китайцев, живущих вне Китая, захотят смотреть их «китайские» фильмы. Но сегодня они, как уже говорилось, озвучивают эти фильмы на десятки языков, в том числе и европейские. Хотя фильмы их по-прежнему остаются «китайскими». Китай, сокрушающий в битвах «культурной революции» подлинную культуру, оказывает братьям незапланированную, но неоценимую помощь: в самом деле, кто же из зрителей вместо того, чтобы смотреть фильмы «кун-фу», захочет смотреть фильмы под такими, например, названиями, как «Жизнь женщин — машинистов паровозов» или «Критика Линь Бяо и Конфуция», или «Дачжайские поля» (в последнем двухсерийном фильме показано главным образом изучение цитатника Мао членами сельскохозяйственной бригады)? Так, итогом последовательного истребления настоящего искусства в самом Китае стала совершенно парадоксальная ситуация, когда китайское кино стали представлять откровенные кинобизнесмены западного толка, давно порвавшие со своей родиной и бесконечно далекие от интересов своего народа. Они ведь только заполнили вакуум: китайцы, оставшиеся в результате «культурной революции» без своего кино, оказались один на один с продукцией братьев Шоу.

В интервью братья Шоу обычно настойчиво утверждают, что их не интересует политика, и поэтому они будто бы не сделали ни одного фильма, который заставил бы зрителей задуматься над вопросами мироустройства.

Также горячо они заявляют и другое: что знать не знают и знать не хотят никакого «искусства» и даже не понимают, что это слово означает, — просто они делают бизнес на кинематографе, только бизнес, не больше.

Об антихудожественности их лент мы

уже говорили и еще будем говорить. Что же касается политики, то братья Шоу явно прибедняются в своих заявлениях: определенная политика пронизывает все их фильмы. Нельзя не согласиться с М. Сейду («Синема», № 197), указывающим на «фашистский тип» сюжетов этих фильмов. Нельзя не задуматься и над словами словоохотливого Ран-Рана: «Коммунисты мы или нет, но мы все китайцы. Председатель Мао вернул Китаю его национальное достоинство, и это самое главное». Как видим, роль пропагандистов по-маоистски понятого «национального достоинства китайцев (по сути, откровенного китайского шовинизма) отнюдь не чужда Шоу, этим самым богатым в мире продюсерам.

Спекулируя на пробудившемся самосознании жителей развивающихся стран, память которых травмирована эпохой колониализма, Шоу делают негодяями, насильниками и мошенниками только европейцев и японцев. А борется с ними, мстит за обиды — непременно китаец. Изредка преступником может быть и китаец, но это обязательно китаец-богач, нечестно нажившийся и потерявший «национальное лицо» (последнее видно из того, что он носит шляпу, галстук и фальшивую улыбку), — в таком случае ему противостоит хороший китаец, бедный, но честный, чаще всего вышедший из крестьянской среды.

Например, в фильме «Непобедимый Чжэн», который относится к категории «исторических», показывается развратный помещик, окруженный бандой наглых телохранителей. Что бы ни вытворял этот помещик, крестьяне все терпят, поскольку телохранители расправляются с каждым, кто хотя бы осмеливается косо на них посмотреть.

Но вот в деревню возвращается парень, бывший в услужении у преподавателя кунфу. Узнав, что и его невеста украдена помещиком, парень идет в усадьбу, и... экран краснеет от крови.

Хорошие китайцы защищают не только своих соотечественников, живущих в зарубежных «шанхаях» и «чайна-таунах», но и всех цветных людей, которых обижают белые. А белые, согласно гонконгским фильмам, подчеркнем это еще раз, все б е з и с к л ю ч е н и я и оговорок, негодяи и преступники. И знатоками кун-фу могут быть только китайцы, поэтому только к ним и обращаются за помощью люди с желтой, а с некоторых пор и черной кожей. Только китайцы способны победить белокожих гангстеров Ведь китаец, владеющий кунфу, раздает удары кулаками, пятками и палкой быстрее, чем вылетают пули из дула, и фильм заканчивается кровавой гекатомбой.

Нет сомнений, что эта новая разновидность буржуазной «массовой культуры», чем фактически и являются «фильмы кунфу», не только развращает зрителей насилием и порнографией, но и о т р а в л я е т и х с о з н а н и е я д о м в о и н с т в у ю щ е г о р а с и з м а.

Этим, кстати, занимаются не только братья Шоу. Мы рассказываем о них потому, что долгое время они были монополистами в производстве «фильмов кун-фу». Наладив систему безудержной эксплуатации кинематографистов и технического персонала, они работают 362 дня в году, отдыхая лишь во время китайского Нового года. Понятие авторства в их «кинобизнесе» не существует, а актеры, ставшие «звездами», снимаются одновременно в нескольких фильмах. Шоу ведут дело так, что до 1970 года даже имена их конкурентов никому не были известны. Но ныне точно такие же фильмы делаются и на Тайване, и в Южной Корее, и в Малайзии, так что общее число «фильмов кун-фу», производимых в разных странах Юго-Восточной Азии, достигает сейчас минимум трехсот в год.

Да и вырваться с «фильмами кун-фу» на мировой экран впервые удалось не братьям Шоу, а их однофамильцу с Тайваня по имени Реймонд, открывшему для своего кинобизнеса «звезду» международного класса. Познакомившись с Брюсом Ли, китайцем, родившимся в США и в совершенстве овладевшим приемами кун-фу, Реймонд Шоу (иногда пишут и Чоу) снял Брюса в фильме «Большой босс». Появление этого фильма на западных экранах критики не зря сравнивают с «взрывом бомбы». Успех «Большого босса» выразился не только в огромных очередях около кинотеатров, но прежде всего в том, что этот фильм открыл «фильмам кун-фу» дорогу на экраны США, Канады и Западной Европы. Автор этих строк лично убедился, что, например, в Роттердаме и Антверпене фильмы, пользующиеся признанием критики и профессионалов, держались на экране не более двух-трех недель, тогда как некоторые «фильмы кун-фу» выдерживали по двенадцать и более недель.

А Брюс Ли — маленький, весь словно свитый из мускулов и жил, стремительный и яростный — стал международной «кино-

звездой». Его портреты украшают витрины, а фильмы с его участием приносят сейчас больший доход, чем фильмы, в которых играют Кирк Дуглас, Марлон Брандо, Дастин Хоффман, Джеймс Коберн. Даже Карло Понти заявил, что хотел бы снять Брюса Ли вместе с Софией Лорен. Голливуд же в лице «Братьев Уорнер», следуя своим обычаям, просто переманил при помощи сказочных гонораров Брюса Ли у Реймонда Шоу и начал производство своих собственных «фильмов кун-фу».

Американские телезрители были знакомы с Брюсом Ли по сериалу «Зеленый трутень» (1967) и ряду второстепенных ролей в коммерческих фильмах. Но главные роли тогда еще получить Брюс Ли не мог, как он сам считал, «из-за расистских соображений». Однако эти соображения сразу же перестали действовать, как только выяснилось, что «фильм кун-фу» с участием Брюса Ли — «Операция Дракон» — принес продюсерам миллионные доходы.

Впрочем, успех оказался для Ли фатальным. 20 июня 1973 года в возрасте 33 лет он таинственно погиб в Гонконге, куда ненадолго приехал из США. Полиция сообщила об отравлении наркотиками, но из госпиталя просочились слухи о длинной игле, всаженной в его мозг. Как и в случае с Джеймсом Дином — легендарным «бунтарем без причины» — подлинная слава пришла к Брюсу Ли после смерти. сейчас о нем снят фильм «Жил-был Брюс Ли», в его честь организуются фестивали, с его эмблемой выпускаются рубашки, галстуки, пластинки и разные безделушки. Фотографии, открытки и марки с его изображением продаются лучше, чем фотографии Джеймса Дина или обнаженной Мерилин Монро.

Все это, впрочем, можно было бы считать чепухой, если бы не то любопытное обстоятельство, что смерть и посмертная слава Брюса Ли оказались выгодными братьям Шоу. Используя сложившуюся конъюнктуру, они начали приобретать прогорающие кинотеатры в США и Западной Европе и заключать выгодные контракты с прокатчиками многих стран на показ своих фильмов. Но прежде всего они нашли преемника Брюса Ли — такого же одаренного мастера кун-фу Дэвида Чана. А чтобы гарантировать себя от попыток похищения Голливудом нового «супермена Азии», они закабалили Дэвида Чана контрактом на десять лет.

Надо отметить, что Дэвид Чан лихо расправляется с противниками, но лишен яркой индивидуальности, отличавшей Брюса Ли. Не будучи в силах создать оригинальный образ, Чан явно подражает манере популярного французского актера Бельмондо — его раскованности, непринужденной пластике, лихому и элегантному безрассудству и — «демократичности». Последнее запросто достигается с помощью... кепки, в которой неизменно снимается Чан, если, конечно, фильм не относится к категории исторических. Вообще в «фильмах кун-фу» существует своя система «знаков» — так, например, человек в кепке — положительный герой и хороший человек, принадлежащий к народной среде, а в фетровой шляпе — плохой человек, зараженный западным декадансом, и т. п.

Одновременно с Чаном, благодаря моде на гонконгские фильмы, стали выдвигаться и другие актеры — Вань-Ю, Йо-Ли и другие, владеющие приемами кун-фу, а также хорошенькие актрисы, вроде Анджелы Мао, на амплуа убийц, так что пока трудно сказать, кому достанется «трон Брюса Ли». Претендентов много. По сообщению «Синема-ТВ Тудей», Хи Хок Минь, председатель обосновавшейся в Лондоне компании «Катэй филмз лтд» также собирается «создать другую легендарную фигуру вместо Брюса Ли».

Просматривая прессу, убеждаешься, что подавляющее большинство критиков пишет о «фильмах кун-фу» в фельетонном стиле, не скрывая своего презрения и предсказывая скорый спад зрительского интереса к ним. Возможно. Но пока что эти фильмы все еще ставят на Западе коммерческие рекорды.

Вот несколько любопытных фактов. Фильм «Ярость Дракона» за один год проката в США принес 25 миллионов долларов — это больше, чем дает любой голливудский фильм, если исключить единичные произведения типа «Изгоняющий дьявола» или «Крестного отца».

Мода на фильмы из Гонконга — беспримерна. Один из прокатчиков даже назвал ее «мистической». Он рассказал, что когда ему и его коллегам показали фильмы братьев Шоу и предложили их купить. то все они, опытные и чуткие на прибыль дельцы, рассмеялись и заявили, что потерпят не только коммерческий, но и моральный ущерб, если возьмут такую чепуху. Однако гонконгские агенты продолжали настаивать и даже предложили компенсировать потери, если они возникнут. Кое-кто пошел на сделку и — выиграл.

Моде на кун-фу покоряются сейчас даже и такие серьезные режиссеры, как Сидней Поллак и Сэмюэль Фуллер, Жерар Пото и Жан-Пьер Мокки. Приемами кун-фу пользуются не только герои «Человека с золотым пистолетом», но и фильма о жизни святого Франциска Ассизского, поставленного Дзефирелли.

Не следует поэтому реагировать на все эти факты ироническим пожатием плеч. Они требуют анализа — если не искусствоведческого, поскольку с точки зрения киноискусства «фильмы кун-фу», за редким исключением, не представляют интереса, то уж обязательно социологического.

Проще всего сказать, что мода на «фильмы кун-фу» — еще одно яркое доказательство духовного кризиса буржуазного общества. Но, хотя это будет неоспоримой истиной, сам механизм рождения и действия этой моды при этом еще не будет раскрыт.

Респектабельная «Файнэншл таймс» попыталась объяснить секрет успеха «фильмов кун-фу» тем, что в них будто бы появился «положительный герой», которого так жаждет Запад. Да, именно так и писала лондонская газета (19 мая 1974 г.): «Люди устали от двойственности, от хаоса в нравственных ценностях. Они хотят ясных ответов от героев с чистым сердцем, им надоели антигерои, они — за победу положительного героя» (разрядка моя — *Р. С.*). Что же, в известном смысле это суждение очень симптоматично. В нем верно указана духовная болезнь Запада — «усталость от хаоса в нравственных ценностях», правильно подчеркивается тяга зрителей к «герою с чистым сердцем». Однако все в этом высказывании как бы вывернуто наизнанку — не «маленького же убийцу», как обычно называют персонажей Брюса Ли, считать «положительным героем», в котором нуждаются люди?!

Критика, говоря о героях Брюса Ли, справедливо говорит об их безудержном индивидуализме и безмерной жестокости, о той позиции этаких «святых суперменов», на которую они обычно претендуют. Да и автор «Файнэншл таймс», так щедро прорекламировав ценности, которые будто бы несут «фильмы кун-фу», тут же противоречит сам себе, сообщая, что во время сеансов на этих фильмах «часто возникают расовые конфликты», вследствие чего «лишь немногие белые рискуют посещать отдаленные кинотеатры», когда в них демонстрируются «фильмы кун-фу». Сообщается в этой статье и о том, что «фильмы кун-фу» настолько возбуждают агрессивность зрителей, что на каждом сеансе изрезываются ножами кресла».

Хорош «положительный герой»!

И все же можно понять, как родился миф о «положительном герое» Брюса Ли, подхваченный даже такой солидной буржуазной газетой. Дело в том, что братья Шоу, убедив в 1972 году правление компании «Братья Уорнер» приобрести их фильм «Пять пальцев смерти» и выслушав соображения прокатчиков, опасавшихся неблагоприятной реакции прессы, несколько перестроили сюжеты тех своих картин, которые надеялись провести на экраны Америки и Западной Европы. Нет, они не отказались от идеи «супермена Азии» и не перестали показывать, как китаец, знаток кун-фу, десятками уничтожает противников с белой кожей, но теперь герой стал пускать кулаки и дубинку в ход, лишь испытав все мирные средства «перевоспитания» противников. Больше того, теперь герой у них часто оказывается буддистским монахом, чуждым земной суеты; уложив в конце фильма сотню врагов, он уезжает в сторону заката, говоря: «Самый мудрый тот, который выигрывает, не вступая в драку»! Белым теперь приходится долго и старательно напрашиваться, чтобы такой мудрец снизошел до них и лишил их жизни. Конечно, он непременно «снизойдет» и непременно оставит после себя гору трупов, но все же попытка выдать его за защитника бедняков, аскета в личной жизни и мудреца будет соблюдена и в этом случае: в целях маскировочных и дезориентирующих общественное мнение.

Возникает резонный вопрос, почему «фильмы кун-фу», откровенно сделанные с позиций воинствующего расизма, прокатываются прокатчиками в Европе и США и имеют успех у зрителей? Ответ надо искать не только в экзотичности этих фильмов и тех доходах, которые они приносят. И он, этот ответ, окажется не менее сложным (а может быть, и спорным), как и в случае с такими «черными фильмами», как «Суперфлай», «Шэфт», «Шикарная песня славного Суитбэка» и другие. Ведь и эти фильмы, отразившие идеологию экстремистского меньшинства негритянского народа и проникнутые расистскими представлениями, имели успех и у белых зрителей. Недаром «черные фильмы» и «фильмы кун-фу» иногда сравнивают между собой из-за «загадочности» их успеха.

Что касается «черного расизма» фильмов Гордона Паркса-младшего, Ван Пибл-

за, Осси Дэвиса и других афро-американских режиссеров, то вопрос, насколько он опасен белому истэблишменту, снимается фактом съемки этих фильмов на деньги именно этого истэблишмента. По мнению многих публицистов, и прежде всего негритянских, «черные фильмы, прославляющие преступления, наркотики и культ мужской силы, имеют своей целью подрыв единства негритянского народа» («Сайколоджи тудэй», февраль 1974 г.). «Коричневый расизм», очевидно, столь же не опасен истэблишменту — пока, во всяком случае, он направлен не на его представителей, не на его устои. Тем более что в том факте, что герои «фильмов кун-фу» зачастую рядятся в тоги буддийских мудрецов, кроется нечто такое, что привлекает западных зрителей.

Симптоматично в этой связи, что и такая архибуржуазная газета как «Фигаро», тоже писала (28 января 1974 г.) о том, что массовое увлечение «фильмами кун-фу» обусловлено тем обстоятельством, что Запад, переживающий кризис своей цивилизации, начинает задумываться над своей судьбой и обращать взоры на Восток. В этой же связи можно вспомнить, какой повышенный интерес ко всему восточному — от учений философов-мистиков до специфических украшений — проявляли в 60-х годах некоторые, особенно американские, круги молодежи. В этом плане успех «фильмов кун-фу» можно счесть за завершение — завершение, так сказать, на уровне буржуазной «массовой культуры» — намеченного еще битниками и, чуть позже, хиппи поиска на Востоке утраченных буржуазным Западом этических и эстетических ценностей.

Беда в том, однако, что при такой логике «ценностями» оказываются поделки миллиардеров Шоу. Но главное, конечно, в том, что все так называемое «восточное» здесь — не более как тончайшая пленка, не способная скрыть того главного факта, что «фильмы кун-фу» предложили зрителям новый вид насилия, чудовищного по откровенности показа того, как дробят черепа, рвут глотки, бьют в пах, ломают кости, причем все это сдобрено такой же откровенной порнографией. Лишь религиозный восточный флер придает «фильмам кун-фу» видимость чего-то такого, чего не знала раньше западная «массовая культура».

Речь идет, в общем-то, все о тех же «ценностях» архиреакционной буржуазной «культуры», только ограниченных сферой кино. По мнению некоторых социологов, в частности цитированного уже Сейду, «фильмы кун-фу» появились в момент, когда давний процесс демистификации традиционных жанров западного кино достиг апогея. Конкретно: традиционная схема, например вестерна, этого, по определению Андре Базена, «избранного жанра американского кино», включала в себя обязательную наказуемость преступления, непобедимость закона, его штатных и добровольных слуг, незыблемость буржуазного правопорядка и морали и, наконец, непременную награду защитнику существующего правопорядка в образе спасенной им невинной девицы. Жизнь ничего не оставила от этих сладких сказок. Все, что происходит сегодня в Соединенных Штатах и развитых капиталистических странах, заставляет художников отвергать настоящее и с недоверием оглядываться в прошлое. Это-то и обусловило появление антивестернов и вестернов-спагетти, где все старые ценности вывернуты наизнанку, а традиционные добродетели действующих лиц доведены до полного абсурда. Чтобы не задерживаться на этом специальном вопросе, просто констатируем ту истину, что этические и эстетические ценности западного кино были демистифицированы неумолимой действительностью, а отнюдь не гонконгскими фильмами, как допускает Сейду.

Тот же Сейду составил табличку того, что «фильмы кун-фу» будто бы «противопоставили западной продукции по содержанию»:

1) преступления — дело рук если не белых, то плохих богачей и их прислужников;

2) блюстители порядка — зачастую продажные люди, равнодушные к бедам простых людей;

3) герой — всегда выходец из народа;

4) герой зачастую чурается земных благ, сторонится женщин.

Но, право, что здесь нового? Если бы Сейду сравнил свою таблицу со шкалой традиционных «ценностей» буржуазного кинематографа, то мог бы говорить лишь о их препарации, но даже не об их обновлении.

В самом деле, достаточно вспомнить хотя бы опыт Голливуда 60-х годов — фильмы типа «Буллит», «Французский связной», «Обнаженный город» и массу им подобных, чтобы решительно отвергнуть самую мысль о какой-либо новизне «фильмов кун-фу». За одним исключением. Пожалуй,

можно признать, что есть различия между героями вестернов, всегда озабоченными своими любовными делами, и героями некоторых «фильмов кун-фу», равнодушными к женщинам. Последние, придерживаясь буддистских взглядов, спасут девицу и даже не взглянут на ее прелести. Но так ли уж это важно, если этот герой-аскет или монах непременно по ходу фильма растерзает, пуще лютого волка, десятки людей, а его красотку зритель обязательно увидит — и не один раз — в таких ситуациях, показ которых недавно был исключительной привилегией полулегальных театриков «пин-ин»?

Буржуазное искусство издавна пропагандировало одиноких «робин гудов», пистолетами устанавливающих социальную справедливость, нарушаемую такими же одинокими прохвостами, хотя бы и с толстым кошельком или голубой кровью в жилах. Одиночка не борется с обществом и не угрожает системе, поэтому вера в него ценнее веры в мессию. Таких одиноких героев показывал уже Дуглас Фербенкс. Они заполонили вестерны, самурайские фильмы, черные детективы 40-х годов. По такому же пути пошли или, скорее, были направлены картины, которые снимают иные режиссеры-негры для негритянской — в первую очередь — аудитории США: Суперфлай, Шэфт, Гордон — все это одинокие мстители, ничего общего, в сущности, не имеющие с движением негритянского протеста.

Ничего принципиально нового «фильмы кун-фу» к этой продукции не прибавили, если не считать чисто внешней экзотики и «волнующей воображение» возможности убивать одним прикосновением пальцев. Но «фильмы кун-фу» в пропаганде кулачного права и крайнего индивидуализма явно перешли те пределы, которые совсем недавно считались крайними. Предельно грубое соединение насилия и порнографии с китайским шовинизмом — такова «специфика» «фильмов кун-фу». Воинственный антигуманизм и откровенный расизм — такова их идеология.

Обескураживающе выглядят попытки выдать «фильмы кун-фу» не за то, что они собой представляют. А попытки все учащаются. «Это социологический феномен мирового значения, значительный вклад восточной цивилизации, такой же, как джаз», — пишет, например, журнал «Синема» (№ 197, стр. 43). Нет возможности комментировать такие интеллектуальные вывихи. Ведь, в сущности, мода на «фильмы кун-фу» свидетельствует не о кризисе даже, а о явном духовном распаде буржуазного общества.

Можно понять, что человек, способный защитить не только себя, но и своих ближних, не может, как мы выше отмечали, не импонировать запуганному обывателю. Но не с позиций же обывателя судить о явлении, в самом принятии которого есть нечто от духовного мазохизма?

Впрочем, можно оставить на совести авторов какие угодно оценки «фильмов кун-фу» — они, эти фильмы, не станут из-за них чище или умнее. Нужно лишь категорично сказать, что ни эти фильмы, ни их продюсеры никакого отношения к истинной цивилизации и культуре народов Востока не имеют. Перед нами специфическая, но в общем-то давно знакомая буржуазная «массовая культура» самого низкого уровня.

Синерама

Аргентина

Издающийся в Буэнос-Айресе журнал «Сиете диас илюстрадос» опубликовал обзорную статью о кризисе, переживаемом аргентинским кино. Конкретно это явление выражается в том, что к началу 1976 года в производстве находилась всего одна картина — «Толстяк из Америки» режиссера Хорхе Порселя. Такого аргентинцы не помнят с 1931 года, когда в стране была снята первая звуковая лента.

«Стоимость производства картин, — рассказывает режиссер Эктор Оливера, — из года в год растет и лишь очень немногим кинематографистам удается осуществить свои творческие планы. Подсчитано — чтобы фильм оказался рентабельным, его должно посмотреть около миллиона зрителей. В условиях Аргентины это не просто: лишь 3 процента аргентинских фильмов собирают такую аудиторию. За прошлый год лишь один фильм — «Передышка» (режиссер Серхио Реналь) — просмотрело два миллиона аргентинцев.

Ввиду серьезного экономического кризиса, который лихорадит страну, весьма проблематична судьба девяти фильмов, выпущенных в прошлом году. Из них лишь два — «На берегах Рио-Платы» (режиссер Рикардо Лун) и «Картина» (режиссер Хосе-Мария Паолантонио) — могут, по мнению аргентинской критики, претендовать на кассовый успех. Остальные явно окажутся убыточными, поскольку в среднем стоимость каждой картины в 1975 году возросла на 200 процентов. В нынешних условиях постановка такого, например, фильма, как «Назарено Крус и волк», обошедшаяся в свое время в миллиард старых песо, вообще оказалась бы немыслимой.

Известный аргентинский кинематографист, президент Ассоциации режиссеров Родольфо Кун заявил недавно в одном из своих интервью, что преодоление кризиса потребует усилий всех тех, кто связан с кино.

В. Пятов

ГДР

Новая документальная лента Хайновского и Шоймана называется «Тьма не сделает нас слепыми». В ее основе — документальные материалы, снятые кинематографистами ГДР в Чили в мае—ноябре 1975 года.

Название фильма — строка из поэмы Пабло Неруды «Коммунисты». В картине нашли свое отражение подлинные события и факты из жизни чилийского народа в условиях фашистского режима Пиночета. Ярко, убедительно показана в ней борьба чилийских трудящихся за свои права, против кровавой диктатуры. Многие из эпизодов фильма были сняты «скрытой камерой», что придает ленте особую достоверность. Съемки велись в кварталах чилийской бедноты, в частности в «побласьонес» Сантьяго. В картине также много документальных кадров, в которых представлена жизнь чилийской олигархии и хунты, чья праздная роскошь на фоне крайней нищеты и голода простых чилийцев вызывает у зрителя чувство возмущения и протеста.

Особенно впечатляющи кадры, в которых чилийцы рассказывают о судьбе своих близких, арестованных Национальным разведывательным управлением — политической полицией Чили — и пропавших без вести. Мы видим на экране пожилую женщину, которая разыскивает своего единственного сына: «Где же мне найти его? Он у меня один. У меня больше никого нет».

Разительным контрастом со сценами народного горя звучит эпизод встречи Пиночета с чилийскими и иностранными монополистами и финансовыми тузами в фешенебельном отеле «Каррера». Откормленные физиономии магнатов, раболепно внимающих голосу чилийского «фюрера»...

В качестве музыкального оформления фильма использована музыка известного чилийского композитора, ныне живущего в Париже, Серхио Ортеги в исполнении артистов чилийского ансамбля «Апаркоа».

●

После постановки «Лотты в Веймаре» кинорежиссер Эгон Гюнтер решил обратиться к первоисточнику, послужившему основой романа Томаса Манна. Сейчас он снимает «Страдания молодого Вертера» (производство киностудии ДЕФА и немецкого телевидения, так как фильм будет выпущен одновременно в двух вариантах — для кино- и телеэкрана). Сценарий фильма, написанный Хельгой Шютц, точно следует роману Гете. Но режиссер хочет нарушить хронологию изложения хрестоматийного сюжета путем резкого монтажа. В главных ролях фильма заняты Катарина

Тальбах (Амалия Шопенгауэр из «Лотты в Веймаре»), Хильмар Бауман, сыгравший в предыдущей постановке сына Гете, и Клаус Пионтек.

После двух экранизаций произведений классиков немецкой литературы режиссер намерен вернуться к современной теме.

С. Васьков

Испания

Испанский журнал «Ресенья» провел опрос киноведов и зрителей, выясняя, какой фильм заслуживает быть названным лучшим из созданных за всю историю национального кино. По результатам опроса была составлена символическая десятка выдающихся испанских фильмов, среди которых, по единодушному мнению опрошенных, лучшим является фильм знаменитого испанского режиссера-антифашиста Луиса Гарсиа Берланги «Палач», с успехом прошедший по экранам всего мира, в том числе и Советского Союза.

В десятку лучших вошли также «Добро пожаловать, мистер Маршалл» Берланги и Бардема, «Главная улица» Бардема, «Тристана» Бунюэля и другие.

Подводя результаты опроса, журнал отметил возросший за последнее время в Испании интерес к острому, политическому фильму, а также более требовательный подход испанских кинематографистов к своей работе.

Так, известный испанский актер Ясинто Молино в интервью газете «Иа» заявил, что отказывается сниматься в «фильмах ужасов», которые принесли ему в свое время популярность. Молино, с именем которого связан успех испанских фильмов подобного рода, сказал: «Мне надоело принимать участие в поделках, именуемых произведениями искусства, изображая всевозможных вампиров, чудовищ, дракул.

Испанское кино,— продолжил актер, — за небольшим исключением представляет собой в настоящее время стоячее болото, о произведениях подлинного искусства можно лишь мечтать. Главная цель продюсеров — выкачивать деньги, прибыль любой ценой. И мне больно видеть, как все мы обманываем зрителя. Вот поэтому я и решил больше не сниматься. Однако, я не уйду из кино совсем, — сказал в заключение Молино. — Я слишком его люблю, и к тому же я верю в талант, верю, что у меня есть, что сказать зрителю, что своей игрой я могу приносить ему радость, а не приводить в ужас».

●

Картина испанского режиссера Карлоса Сауры «Племянница Анхелика» посвящена нынешней Испании, хотя многие события картины происходят в прошлом, во время Гражданской войны 1936—1939 годов. Избрав своим оружием сарказм, режиссер обрушивается на трех, по его выражению, «чудовищ современного испанского общества», его бездуховность, воинствующий клерикализм, авторитарный дух. В той или иной мере эти проблемы уже затрагивались Саурой в его предыдущих картинах — «Охота», «Логово» и «Сад наслаждений».

...Герой фильма Луис Эрнандес (актер Лопес Васкес) приезжает в маленький провинциальный городишко, здесь он когда-то жил; здесь похоронена его мать. Встреча с родными местами, с людьми, которых он давно знает, пробуждает в нем воспоминания. В фильме много ретроспективных сцен, относящихся к тому, уже далекому времени, когда Эрнандес был ребенком..

Метод, использованный Карлосом Саурой, весьма необычен. Режиссер не показывает героя в детстве, а переносит в прошлое взрослого Луиса Эрнандеса, который сам «устанавливает контакт» с миром своего детства. В ткань повествования вплетаются также и сны героя, которые тесно связаны с происходящим в реальности и помогают понять конфликт.

Саура — как отмечает испанская критика — мастерски сумел отобразить мир своего героя для того, чтобы раскрыть мир его реальных связей с людьми. В своем беспощадном анализе современного испанского общества, переживающего острый кризис, он приближается к творческому методу Луиса Бунюэля. И прежде всего его сближает с выдающимся режиссером особое умение через видение мира всмотреться в актуальнейшие нравственные проблемы.

Фильм Карлоса Сауры вызвал оживленную полемику не только в Испании, но и в Латинской Америке, особенно после нападок на автора со стороны испанской цензуры и реакционных кругов духовенства.

В. Радин

Италия

..Можно ли средствами кино рассказать людям о задачах компартии, которая проводит сегодня огромную повседневную работу в массах? Как сделать более осознанным и зрелым участие каждого коммуниста в мероприятиях партии, как разъяснить ее высшие цели? Новый

документальный среднеметражный фильм, созданный секциями печати и пропаганды Итальянской коммунистической партии в содружестве и на базе фирмы «Унителефильм», который называется «Во имя новой Италии. От выборов — к гражданской зрелости в борьбе», вносит ценный вклад в решение этой важной задачи. Фильм ставит своей целью идейное воспитание коммунистов, он правдиво и впечатляюще показывает события, людей, круг идей, рожденных борьбой трудящихся. На экране в документах, речах, фактах представлены раздумья и выводы, связанные с блестящей победой коммунистов на муниципальных выборах 15 июня 1975 года. В каждом кадре, эпизоде — будь то митинг на заводе или встречи с рабочим депутатом — отражен животворный процесс взаимодействия партии и масс, показана стратегия и тактика итальянских коммунистов. На экране рабочие депутаты Гуидо Фанти, Ренато Дзангери, новый мэр Турина Диего Новелли, новый президент областного совета Лацио — Маурицио Феррара, их встречи с рабочими избирателями, дебаты в рабочих кварталах Рима, Болоньи, других городов.

«Этот документальный фильм, — пишет газета «Унита», — создан не для рекламы, но для того, чтобы проводить в массы новые идеи, дать новые темы для дискуссий, — дать понять реальность: то, как она движется, что она есть — а она, действительно, оригинальная и живая, воспитывающая ответственность перед страной, ответственность, которую олицетворяет партия коммунистов».

●

«Вьетнам, сцены послевоенной жизни» — так называется новый документальный фильм двух итальянских режиссеров, который недавно демонстрировался в кинотеатрах Рима и других городов страны после первого показа в Савоне в начале этого года. Фильм рассказывает о рождении нового мира и становлении нового человека, о крушении империалистической агрессии во Вьетнаме.

Грегоретти, Ледда и оператор Маррама вместе с небольшой съемочной группой провели в стране лето 1975 года, изъездив ее вдоль и поперек. Они начали с Ханоя, где уже кипела работа по восстановлению города, где из пепла рождалась новая жизнь.

Затем создатели фильма отправились на юг Вьетнама, где увидели и запечатлели мир необычный, перенесший трагедию оккупации и теперь освобождающийся от последствий интервенции, коррупции, преступности, наркомании, принесенных американской военщиной в эту маленькую страну.

Из Сайгона группа направилась на 17 параллель, которая так долго разделяла Юг и Север страны, побывала в местах, где целые деревни были сожжены, а жители расстреляны. Говорили с чудом уцелевшими стариками, детьми. И здесь кинокамера запечатлевала лица людей, перенесших страдания, но готовых строить новый Вьетнам.

Комментарий, который читает один из режиссеров — Грегоретти, несет особую интонацию, взволнованную и доверительную, свободную от всякой риторики и схематизма, как и весь фильм.

«Грегоретти — документалист, — писала газета «Унита», — прекрасно понимает и видит масштабную тему борьбы за новое сознание, за новую мораль, он воссоздает картины повседневной жизни людей, и каждый его кадр проникнут любовью к человеку».

●

На экранах Италии с успехом демонстрируется новый фильм одного из крупнейших мастеров итальянского политического кино Франческо Рози «Выдающиеся трупы», созданный по роману Леонардо Шаша «Контекст». Это фильм о некоей фантастической стране, в которой раскрыт заговор крайне правых сил, — политический памфлет, философский детектив и аллегория одновременно. Это попытка художника создать «фантастическую политику», представить зрителю то, к чему может привести союз неофашизма, мафии, полиции. Название «Выдающиеся трупы» имеет скрытый саркастический смысл: речь идет о высоких должностных лицах в тоге служителей правосудия, которые гибнут от руки неизвестного убийцы. Однако вскоре выясняется, что жертвы связаны с недавними судебными процессами над невиновными людьми и являются лишь незначительными «звеньями» в общей цепи преступлений, инсинуированных теми же правыми и неофашистами, от лица которых они выступали.

Высоко оценивая фильм Рози, газета «Унита» отмечает тот ценный вклад в познание истины, который внес Рози своими фильмами, начиная от «Сальваторе Джулиано». И на сей раз художнику важно поставить вопросы, возбудить споры и дискуссии по самым горячим проблемам современности, отвергнуть слишком легкий, поверхностный взгляд на развитие политической ситуации, которая существует в Италии. «Для такого художника, как он, — пишет вслед за газетой «Унита» журнал «Иль Мондо», — необходимо изучать, познавать, чтобы передать зрителю свое знание действительности, ибо реальность для него неисчерпаема».

Е. Викторова

КНР

«Дерсу Узала» — новая работа советских и японских кинематографистов получила заслуженное признание. На IX Московском кинофестивале (1975 г.) фильм «Дерсу Узала» был удостоен высшей награды — Золотого приза. Фильму также был присужден приз ФИПРЕССИ. Международная кинокритика высоко оценила режиссерское мастерство А. Куросавы и отметила превосходную игру исполнителей главных ролей — Юрия Соломина (Арсеньев) и Максима Мунзука (Дерсу Узала). Недавно картина получила еще один высокий кинематографический приз — премию «Оскар».

Однако совершенно противоположную реакцию вызвал фильм в Пекине, где он немедленно был объявлен «антикитайским», «фильмом, преследующим цель разобщить народы Китая и Японии». Китайское посольство в Японии распространило специальный бюллетень: «Критика антикитайского фильма «Дерсу Узала», выпущенного советскими ревизионистами». А японские маоисты, в первую очередь из так называемого «ортодоксального» Общества японо-китайской дружбы, развернули шумную кампанию против нового советско-японского фильма, пытаясь сорвать его демонстрацию (картина появилась на экранах токийских кинотеатров в начале августа прошлого года). Чем же не понравился фильм «Дерсу Узала» поклонникам и приверженцам Мао?

Обратимся к статье некоего Лун Нянь-няня «В Японию протаскивают советский антикитайский фильм», в которой в наиболее четком виде нашел свое выражение «особый» маоистский «подход» к фильму «Дерсу Узала» да и вообще к кинопоискусству. (Статья появилась в «Журнале Ассоциации японо-китайских культурных связей» в Токио. — *А. М.*)

«Советский ревизионизм», сообщает Лун Нянь-нянь, начал использовать для «антикитайской пропаганды» «восьмую музу». «Для реализации черных замыслов создателей фильма» в Москву был приглашен «один японский режиссер, уже несколько лет не котирующийся в самой Японии, но довольно известный на международной арене». (Имя Акиры Куросавы в статье прямо не называется.— *А. М.*) «Этот режиссер», которому было предложено поставить фильм «по двум книгам путевых заметок, изданных в Москве», был использован «советским ревизионизмом в качестве вывески совместного японо-советского производства».

Картины величественной природы Уссурийского края и привлекательный образ старого охотника Дерсу Узала, раскрывающие взаимоотношения человека и природы, которые, по подсчетам Лун Нянь-няня, занимают «примерно одну пятую всего фильма», призваны «заворожить зрителя» и, сетует он, опять же «скрыть черный замысел его создателей».

В чем же заключается этот таинственный «черный замысел» и «злобная цель», о которых беспрестанно говорится в статье? Во-первых, в том, заявляет Лун Нянь-нянь, что фильм «Дерсу Узала» не больше не меньше как оправдывает «захват китайских территорий и политику русского царизма». Главный герой фильма — Арсеньев, — добавляет он, это «чистейшей воды агрессор», который осуществлял «топографические съемки в военных целях» на якобы «незаконно оторгнутой китайской территории» — в «районе севернее озера Ханка и южнее Хабаровска» (то есть, в Уссурийском крае.— *А. М.*).

Далее, продолжает Лун Нянь-нянь, фильм преследует цель дискредитировать «сопредельную державу того периода» (то есть, Китай династии Цинов.— *А. М.*), так как китайцы показаны в нем, как «люди, варварски относящиеся к природе, зверски уничтожающие животных и чинящие разбой и грабеж». Действительно, в фильме «Дерсу Узала» показана борьба населения русского Дальнего Востока против терроризировавших его бандитов китайского происхождения — хунхузов. Но автор статьи, который, очевидно, ставит на одну доску китайский народ и китайцев-преступников, сознательно умалчивает о том, что в фильме показаны не только, выражаясь его словами, «плохие» китайцы. Он «забыл», что в фильме, так же, как и в глубоко интернационалистском романе Арсеньева «Дерсу Узала», есть образ китайца Чжэнь Бао, который создал отряд из людей самых разных национальностей: русских, китайцев, орочей, удегейцев, гольдов — для борьбы с хунхузами. «Забыл» Лун Нянь-нянь и про другого персонажа фильма — старого китайца — отшельника Ли Цун-бина, которому Арсеньев и его спутники помогли вновь обрести веру в людей.

Прогрессивные круги японских кинематографистов, деятелей культуры, к которым демагогически апеллирует маоистская пропаганда, осудили провокационную возню вокруг «Дерсу Узала». Так, заведующий отделом культуры одной из крупнейших газет Японии «Иомиури» Хаяси в беседе с советским корреспондентом решительно отверг утверждение пекинской пропаганды о том, что Куросава, который более 30 лет вынашивал замысел «Дерсу Узала» и которому принадлежит сама идея создания фильма, был «использован Советским Союзом в его целях». По мнению другого деятеля японского кино

Вада (сотрудник кинокомпании «Нихон хэрардо эйга»), «фильм рассказывает о чистой, искренней дружбе местного жителя Дерсу Узала с Арсеньевым, о красоте и силе природы. Его создатели, разумеется, не преследовали никаких корыстных целей. Это станет ясно, если просто посмотреть картину. Назвать ее антикитайской — это злостная клевета...»

А. Макаров

Канада

Клод Жютра принадлежит к числу наиболее известных кинорежиссеров Канады. Его фильм «Камураска» снискал ему славу и за пределами страны. Новая лента режиссера «Для лучшего и для худшего» — весьма оригинальная попытка расширить привычные рамки так называемого «фильма о супружеской паре», вызвал большой интерес канадской критики, мнения о картине резко противоположны. Если кинокритик Ришар Гей называет его «почти полным провалом», то Франсин Лорандо, например, пишет, что «Для лучшего и для худшего» — очень хороший фильм, самое совершенное и законченное произведение Клода Жютра». Но в целом пресса оценивает фильм положительно. В произведении Жютра многое кажется необычным. Фильм представляет собой рассказ об одном дне в жизни супругов. Однако Жютра не стремится дать лишь типичный портрет средней супружеской пары или свести свою задачу к социологическому анализу. Режиссер прежде всего преследует художественные цели. Именно для их достижения время в фильме предельно условно, утром супруги просыпаются, когда на дворе весна, днем — лето, а к ночи уже «начинается» зима. Их маленькая дочка, только родившаяся на свет в начале фильма, в финале уходит из дому семнадцатилетней девушкой и каждый раз, появляясь в фильме, «взрослеет» на несколько лет.

Временная условность переводит фильм Жютра из плоскости бытовой драмы в иной жанр. Действие слегка стилизовано, порой становится откровенно символичным. Режиссер легко переходит от одной жанровой тональности к другой, от реалистической драмы к фантазии, от фантазии совершенно неожиданно к музыкальной комедии.

Подобная конструкция ленты, разумеется, не свободна от недостатков. Заявка на психологизм в реалистических эпизодах не реализуется в фильме в той же мере, в какой не реализуются и комедийные «авансы». Мнения критиков расходятся — оценить ли этот умышленный жанровый эклектизм как достоинство фильма или же признать главным просчетом...

Картина является типичным образцом авторского кинематографа. Клод Жютра — не только режиссер, сценарист, автор диалогов своего фильма, но он исполняет и главную роль (героиню играет Моник Миллер). По признанию самого режиссера, перед ним стояла задача не столько показать перипетии супружеской жизни, сколько поставить под сомнение сам институт буржуазной семьи, со всей его ложью, лицемерием и безрадостностью существования.

Жютра хотел рассмотреть этот социальный феномен с разных точек зрения, показать, что смешное в нем соседствует с трагическим. Отсюда — порой несколько механическое сочетание стилей и жанров.

Как бы ни оценивали фильм Жютра критики различных направлений, новое произведение режиссера несет в себе немало

«Камураска», режиссер Клод Жютра

интересных новаций, пусть даже и не вполне реализованных.

М. Ленкин

Мавритания

«Национальность — иммигрант». Так назвал свой первый фильм молодой мавританский режиссер Сидней Сохона. Как отмечает журнал «Жён Африк», это — первый рассказ о жизни иммигрантов, сделанный «изнутри». Сохона сам в прошлом был одним из сотен тысяч темнокожих рабочих, приезжающих ежегодно во Францию, Италию, Швейцарию, ФРГ и другие промышленно развитые страны Запада. Более того, он был среди тех рабочих-иммигрантов, которые в 1972 году объявили всеобщую забастовку, протестуя против чудовищных условий труда, нищеты и бесправия Во время этой забастовки Сидней Сохона и начал снимать маленькой любительской камерой свой фильм. Позже к нему присоединились его друзья. Зарплаты телефониста (только на эту работу Сохона удалось устроиться) едва хватало на то, чтобы покрывать расходы на пленку и аппаратуру.

Свой фильм Сохона делал три года, урывками, в свободное от работы время. В монтаже и озвучании ему помогал известный французский кинорежиссер Жан Руш. С трудом удалось собрать средства на техническую обработку ленты, так как к моменту завершения работы над фильмом начинающий режиссер был уже безработным.

Фильм во многом автобиографичен. Он посвящен проблеме осознания молодым рабочим своего места в обществе, в борьбе трудящихся за свои права. Герои картины проходят долгий и трудный путь от пассивного созерцания того, что происходит вокруг них, до активного участия в выступлениях рабочих-иммигрантов.

Молодой режиссер постарался запечатлеть на пленку все аспекты рабского положения своих собратьев, показал процветающую в странах Западной Европы торговлю рабочей силой, неприкрытую эксплуатацию этих нетребовательных «ласточек с юга», которых в случае ненадобности бесцеремонно выбрасывают на улицу.

Критики отмечают, что отличительной чертой фильма является то, что его автор не склонен вызывать жалость к своим героям. Строго и беспристрастно рассказывает он о проблемах людей, покинувших родину в поисках куска хлеба, о причинах, толкнувших их на этот шаг, о трудностях, которые их ожидают на чужбине.

Сохона говорит о попытках, часто небезуспешных, противопоставить одни слои рабочих другим. На экране мы видим «марабу» — так называют тех иммигрантов, которые завоевали доверие хозяев и помогают им эксплуатировать своих же товарищей. Мы видим, как власти насаждают расизм в среде французских рабочих, чтобы помешать их объединению с рабочими из других стран, созданию единого фронта против предпринимателей.

Несколькими выразительными штрихами режиссер дает понять, как живется тем, кто остался на родине,— главный герой фильма, например, получает письмо от своих родственников, в котором они просят прислать хоть немного денег, так как налоги снова возросли.

«Прекрасным политическим фильмом» называет «Национальность — иммигрант» «Жён Африк». Привлекательность картины не только в ее заостренной публицистичности. Лиричность, человеколюбие — вот что характерно для этой первой работы молодого режиссера. Картина была удостоена премии имени Жоржа Садуля.

Сохона рассказал о том, что видел, о том, что сам пережил. «Я внук раба,— звучит за кадром голос режиссера.— Чтобы меня понять, ты должен проникнуть в мое сердце».

А. Гаврилов

Франция

Политическое и теоретическое движение левого радикализма во Франции нашло своих приверженцев и в кинотеории. Два французских киножурнала «Кайе дю синема» и «Синетик», начиная с 1969 года, разрабатывают свою особую «леворадикальную» кинотеорию. Основной пафос этих журналов сводится к теоретической разработке приемов борьбы с буржуазной идеологией на экране. Сотрудники «Кайе дю синема», исходя из идей структурализма и «левого» фрейдизма, разработали особую теорию — «теорию деконструкции», обосновывающую целый набор формальных приемов, якобы ведущих к «разрушению буржуазной идеологии в киноискусстве». Деятельность обоих журналов встретила немало нареканий как со стороны практиков киноискусства, так и со стороны киноведов различного толка. Эзотерический, малопонятный язык журналов, их полная оторванность от реалий современного кинопроцесса, теоретическое эпигонство, а в последние годы и откровенный маоизм оттолкнули от «Кайе дю синема» и «Синетик» широкие массы читателей. Журналы продолжали выходить,

хотя и с немалыми финансовыми трудностями, но чем дальше, тем меньше находили они читателей и приверженцев.

Примерно в 1973 году «Кайе дю синема» решил пересмотреть свои позиции и провозгласил отход от «эмпирического теоретизирования» в сторону активной политической и кинематографической деятельности. А не так давно один из ведущих леворадикальных теоретиков Франции Жан-Луи Комолли выступил в качестве кинорежиссера, впервые сознательно воплотив идеи теоретического «гошизма» в реальном кинопроизведении.

Фильм Комолли «Сесилла» не мог не привлечь внимания кинокритики. «Сесилла» — первая полнометражная игровая картина кинотеоретика (до этого он был лишь сорежиссером фильма Андре Лабарта «Две «Марсельезы» — репортажа о выборах 1968 года).

В ленте Комолли внимание критики привлекла необычная форма, в которой воплощены многие формалистические искания «Кайе дю синема». «Сесилла» представляет собой весьма эклектичное сочетание целого ряда приемов, «освященных» теорией деконструкции. Здесь и широкое обращение к театральной эстетике (фильм начинается с показа театральных лож и кончается демонстрацией театральной постановки — пьесы Бюхнера «Смерть Дантона»), и введение хореографических приемов. В фильме широко используются методы «прямого» кино с непосредственной синхронной записью звука.

Однако наибольший интерес вызывает содержание фильма, в котором отразились мучительные поиски самого Комолли. «Сесилла» — это рассказ о колонии анархистов, организованной в конце XIX века в Бразилии известным итальянским анархистом Джованни Росси. Комолли рассматривает проблему осуществления утопических идей, непосредственного перехода от теории к практике революционной борьбы, то есть одну из самых болезненных проблем левого радикализма.

Росси показан в фильме как теоретик, интеллектуал, носитель «особого знания», которое он пытается воплотить в жизнь, используя своих последователей, живых людей, в качестве «актеров» в неком «спектакле», в качестве «подопытных животных» в постановке сложного и обреченного социального эксперимента.

Колония анархистов строится Росси в совершенном отрыве от политической реальности, без учета психологических и социальных типов вовлеченных в ее создание людей.

Комолли решительно критикует интеллектуала Росси, со всеми его «сложными» теориями. Эта критика, несомненно, относится не столько к анархисту прошлого столетия, сколько к той самой группе, к которой принадлежит... сам режиссер. Леворадикальные теоретики остро переживают свою оторванность от масс, однако в целом они все же не в состоянии преодолеть груза мелкобуржуазного индивидуализма.

Важной темой фильма Комолли является отрыв интеллигенции от народа. Презрение и недоверие к начинаниям Росси выражены в образе рабочего Луиджи, который после провала «Сесиллы» говорит — «революция не делается в закупоренной бутылке».

По ходу фильма Комолли ставит немало других серьезных проблем, таких, например, как форма семьи в будущей «эгалитарной общине», роль женщины в революции и т. д.

Несмотря на острую критику утопического мышления — столь свойственного леворадикалам,— в фильме ощущаются и некоторые ностальгические нотки по утопиям. Комолли сам определил утопию, как «стремление людей к другой жизни, к иным отношениям». Критика утопии и тяготение к ней — свидетельство кризиса левацкого сознания, ощущающего свою бесперспективность.

Я. Косов

●

Десять лет истории Франции — с 1935 по 1945 год — охватывает новый фильм режиссера Клода Лелюша «Добрые и злые». В основе его сюжета — целая цепь необыкновенных приключений, происходящих с главным героем фильма — бродягой в оккупированной фашистами Франции. Сначала вместе со своими дружками он начинает сотрудничать с нацистской полицией, затем неожиданно переходит на сторону борцов Сопротивления. В конце концов, фашисты объявляют за его голову значительное вознаграждение. Таково вкратце содержание фильма. Ну а в чем же его идея? Разобраться в этом, по словам французской критики, анализирующей фильм Лелюша, совершенно невозможно. Вот что писала по этому поводу газета «Юманите»: «Все свалено в одну кучу — оккупанты, настоящие и мнимые герои, спекулянты, участники движения Сопротивления, коллаборационисты...» Кто же из них добрый, а кто злой?

Сам Лелюш отвечает на этот вопрос довольно странным шутливым комментарием в начале и в конце фильма. Идея сводится к тому, что добрые могут быть при неблагоприятных обстоятельствах и злыми, эксплуататоры — эксплуатируемыми, оккупанты — жертвами оккупации. Герои фильма демонстративно лишены каких бы то ни было политических и идейных убеждений.

«Весь социальный и политический контекст эпохи,— констатирует журнал «Ви уври-

ер»,— то есть объяснения, кто с кем борется и почему, практически из фильма изъят. Все представлено так, будто в те тяжелые для Франции времена все выглядело, как сведение счетов между соперничающими бандами». Оказывается, героическое движение французского Сопротивления, которое в то время, по оценке специалистов-историков, представляло собой военную силу, эквивалентную 17 хорошо оснащенным и обученным дивизиям, было ничем иным, как бандой мошенников и проходимцев. В фильме «Добрые и злые» нет и намека на историческую правду, на реальные социальные и политические причины возникновения фашизма. Словно не было Народного фронта, не было подвигов Жана Мулена, Габриеля Пери, не было 75 тысяч расстрелянных французских коммунистов...

Критик одного из французских журналов заметил, что «если при постановке «Добрых и злых» Лелюш не стремился сделать какие-либо моральные или исторические выводы, то его фильм можно считать безответственным; если же выбор исторического контекста представляет само собой разумеющееся суждение о временах и людях той эпохи, то тогда этот фильм более чем спорный».

Но, как известно, произведение искусства неотделимо от политического контекста действительности. Оно вписывается в него всегда, независимо от воли автора. И поэтому его стремление косвенно оправдать вишистский режим и нацизм, представляя его как одну из естественных форм проявления и развития человеческой натуры, нельзя расценить иначе, как политическую безответственность, как полное отсутствие элементарной порядочности.

Ю. Усова

●

«Судья и убийца» — так называется третий фильм французского режиссера Бертрана Тавернье, автора фильмов «Часовщик из Сен-Поля» и «Пусть начнется праздник». Как считает сам Бертран Тавернье, это своего рода размышление о французском обществе конца XIX века и о таких важных проблемах, как отношения между правосудием и властью, правосудием и деньгами.

...В мае 1893 года мелкий следователь по фамилии Руссо арестовывает за незначительное правонарушение бродягу Руссо убежден, что это тот самый человек, которого он давно разыскивает, — виновник десятка чудовищно жестоких убийств. Так же терпеливо, как в свое время он собирал сведения об этом преступнике (Руссо удалось набросать своего рода портрет-робот этого человека, и разослать его в 250 отделений французской полиции), следователь начинает завоевывать доверие заключенного, становится его советчиком, его «моральным сообщником». В конце концов он добивается доказательств, которые ищет, признаний, которые ждет.

Руссо испытывает непримиримую ненависть к преступлению и анархии (заметим, что анархией он считает всякое желание хоть как-то преобразовать буржуазное общество). Свою охоту за преступником он предпринимает не для того, чтобы избавить окружающих от опасности, не для того, чтобы попытаться изменить этого человека. Для следователя Руссо это вопрос повышения по служебной лестнице, надежда на орден Почетного легиона, на получение всех регалий, свидетельствующих об успешной карьере в буржуазном обществе. Особое наслаждение доставляет ему игра в «кошки-мышки», игра с жизнью человека. На противоборстве двух главных героев и построен весь фильм.

Французская критика высказывает единодушное убеждение, что в фильме не столько порицается убийца, сколько осуждается та социально-политическая система, которая определила, обусловила его поведение. И хотя порой, как считает журнал «Франс нувель», представленные в картине персонажи страдают излишней схематичностью, чаще всего сатирический настрой оправдан, ситуации достоверны и точны.

Для многих любителей кино явилось неожиданностью, что во всех трех фильмах, снятых Бертраном Тавернье, играет популярный французский актер Филипп Нуаре. Этот исполнитель часто поддерживал своим участием начинающих режиссеров, но редко соглашался сотрудничать с ними дважды. В фильме «Судья и убийца», кроме Филиппа Нуаре, играющего роль следователя Руссо, также участвуют актеры Мишель Галабрю, Изабель Юппер и другие.

В настоящее время Бертран Тавернье работает над новым фильмом «Молчаливое большинство», в котором речь пойдет о профсоюзном движении во Франции.

●

Французский режиссер и актер Жак Тати хорошо знаком советским зрителям: его картина «Мой дядя» демонстрировалась у нас в прокате; фильмы «Время развлечений», «Большое движение», «Парад» были включены в программы трех Московских кинофестивалей, причем последняя была удостоена Золотого приза на V Международном фестивале фильмов для детей, проводившемся в рамках IX МКФ.

Сейчас Тати работает над новым фильмом, который называется «Подтасовка».

Как считает Тати, таким словом верно характеризуется состояние современного французского кинематографа... «Работники кино, — заявил режиссер в интервью газете «Фигаро», — располагают все меньшими и меньшими возможностями для творческого самовыражения. Примерно так же, как фабрики готового платья производят стандартную одежду, наши продюсеры штампуют стандартные фильмы... Редко фильмы французских режиссеров отмечаются как лучшие на международных кинофестивалях».

Жак Тати также резко критикует существующую во Франции систему проката. «Каким образом, — говорит он, — выдающиеся произведения могут претендовать на успех у зрителя, если они демонстрируются лишь в двух-трех кинозалах, тогда как безвкусным поделкам открыт доступ на широкий экран!»

Ю. Цветова

Чехословакия

Имя Народного художника ЧССР Пало Биелика, которому недавно исполнилось 65 лет, тесно связано с зарождением

Режиссер Пало Биелик

словацкого национального кинематографа, чье подлинное развитие стало возможно после освобождения страны от фашистской оккупации и установления народной власти в Чехословакии.

Начав свой путь как киноактер-любитель, Пало Биелик в середине 30-х годов становится одним из популярнейших актеров, сыграв роль защитника бедных, неунывающего, бесшабашного и веселого Яношика в одноименном фильме чешского режиссера Мартина Фрича. Естественность и убедительность образа, созданного актером, имела громадный успех. Во многом благодаря удаче Биелика известный чешский режиссер Карел Плицка и писатель Владислав Ванчура, уделявший много внимания кинематографу, начали использовать в своих социально-психологических короткометражных фильмах непрофессиональных актеров.

Актерская деятельность, связанная с подчиненностью материалу и режиссеру, не удовлетворяет Биелика. Он сам начинает писать сценарии и проходит необходимую для каждого режиссера школу документального фильма. Его документальные ленты с элементами социальной критики «На локомотиве», «О здоровье рабочего», фильм «На острове бакланов» стали основой национальной словацкой кинематографии. Словацкое национальное восстание 1944 года наполнило творчество Биелика новым содержанием. Его уникальный документальный фильм «За свободу» по собственному сценарию стал не только свидетельством эпохи, но и исходным материалом для многих последующих фильмов режиссера. Первая полнометражная лента Биелика — «Волчьи норы» (1948) также посвящена Словацкому национальному восстанию.

Вершиной творчества Биелика считается картина «Капитан Дабач». Именно к ней ведут все нити развития Биелика-актера, сценариста, режиссера. Здесь проявилась его самостоятельность в оценке событий, трактовке образов. В фильме много эпических сцен, в которых автору удалось показать народный характер словацкого восстания. Однако широта картины, глубина мысли романа Минача, по мотивам которого был сделан фильм, были утрачены. Отношение к литературному произведению как к подсобному материалу, из которого по своему усмотрению можно выбрать необходимое, приводит иногда к противоречивости фильмов Биелика.

«Пало Биелик,— пишет критик журнала «Филм а дивадло» Бронислав Хома,— кинематографист, исходящий в своем творчестве из народной традиции и глубоко личного понимания героизма как служения своему народу и нации. Поэтому весь его путь — со взлетами и падениями — исследование жизни народа в минуты горестей и радостей, поиски взаимосвязи жизни нации с мировым развитием. На перекрестках этих дорог родилась его поэтика, его яркий художественный язык, рассказывающий о жизни его народа, о борьбе и вере в лучшее свободное социалистическое будущее».

Пало Биелик продолжает много работать. Недавно на экраны Чехословакии вышел фильм «Встреча» по его сценарию. Как и другие фильмы — это рассказ о судьбе человека из народа, о его участии в двух мировых войнах, о его раздумьях и чаяниях.

Г. Компаниченко

Югославия

Творчество Ватрослава Мимицы известно далеко за пределами Югославии. Он пришел работать в кино в начале 50-х годов и дебютировал как режиссер художественного фильма. И все же, несмотря на успех, который снискали его картины у зрителя, режиссер не был полностью удовлетворен. Вспоминая это время, Ватрослав Мимица подчеркивает: «Я ощущал, что существует некоторое противоречие: мой жизненный опыт и мои картины. Я к тому времени уже много повидал, пережил, был партизаном и не раз смотрел смерти в глаза. Вот почему я ощущал бедность своих художественных средств, чувствовал — необходим какой-то другой подход к творчеству»...

Позже Мимица обращается к мультипликации. Начинает работу с теми, кого впоследствии будут называть мастерами «загребской школы мультипликационного фильма». Из десяти мультфильмов, в создании которых Ватрослав Мимица принимал участие как сценарист и режиссер, больше половины получило международное признание. Назовем лишь некоторые: «Холостяк» (1958) — первая премия на кинофестивале в Венеции; «У фотографа» (1959) — первая премия на кинофестивале в Бергамо; «Инспектор вернулся домой» (1960) — премия на кинофестивале в Оберхаузене.

«...Эта работа бесконечно дорога мне, поскольку «малый жанр», потребовавший особой точности, четкости, музыкальной ясности, впоследствии помог мне, когда я вновь обратился к игровому кино».

В своих мультипликационных лентах Ватрослав Мимица акцентирует внимание зрителей на проблеме — современный человек и окружающий его мир. Эти работы отличает интересное, порой необычное изобразительное решение. Фильм Мимицы «Прометей с острова Вишевице» (1964) получил первую награду на национальном кинофестивале в Пуле и награду на Международном кинофестивале в Москве. Автор посвятил картину погибшим в боях за независимость Югославии, своим сверстникам—коммунистам. Контрапункт прошлого и настоящего создает возможность серьезного осмысления широкого общественно-исторического процесса развития народно-освободительной борьбы и революции в Югославии.

«...Я считаю себя коммунистом с того момента, когда начал сознательно узнавать мир. В юности судьба свела меня с молодыми коммунистами — студентами, еще совсем мальчишками, но уже закаленными бойцами партии. Они передавали мне свой опыт, веру в торжество идей исторического материализма».

В новом фильма «Сельский бунт 1573 года», который недавно начал демонстрироваться на экранах Югославии, Ватрослав Мимица как бы объединил свои творческие и жизненные позиции. Он стремится, как и в предыдущих картинах, проникнуть в психологию своего народа, проследить историю его борьбы за свободу. Неоднократно сам режиссер подчеркивал в интервью и выступлениях перед общественностью, что каждый его новый фильм является продолжением его прежних мыслей, их дальнейшим развитием.

Фильм «Сельский бунт 1573 года» рассказывает о том, как четыреста лет назад простой люд Югославии поднялся на борьбу против своих угнетателей. «Крестьянские восстания, — говорит режиссер, — заканчивались поражением, но они учили мой народ, наглядно показывая, что есть силы, способные восстать и свергнуть ненавистный строй. Для меня период, который я провел в подготовке к съемкам фильма, был бесконечно волнующим прежде всего потому, что меня потрясла открывающаяся в исторических документах жизненная истина. В великом крестьянском восстании 1573 года под руководством Матия Губц, как, впрочем, и в других крестьянских восстаниях, очень пестрый состав участников. Здесь крестьяне и ремесленники, бродячие актеры и городская беднота, мелкое дворянство, писатели...

Я хотел показать боевой взлет народных масс. И ни в коем случае не хочу, чтобы мой фильм рассматривался как стандартное историческое зрелище. Меня больше всего интересовали человеческие драмы, л ю д и, их чувства, стремления. Мне трудно говорить об этом фильме. Буду откровенен — в жизни каждого художника бывают моменты, когда он собирает все свои силы для того, чтобы осуществить свой давний замысел».

Ю. Славич

Александр Горохов

...И другие официальные лица

«...И другие официальные лица». Иванов — В. Тихонов.

1

...Он стоял у окна — апатичный, сонный, невыразительный мужчина сорока семи лет, и вяло смотрел на ревущую моторами московскую улицу.

Сверху машины и люди казались суетливо-маленькими, а далекий горизонт расплывался в летнем латунном мареве.

За его спиной, в большом пустоватом кабинете слышались голоса, но человек не прислушивался к ним.

— Мне на ваш бизнес начихать! Уж если продавать насосы, то по звонкой валюте, а не на медные грошики!

— Мы впервые выходим на внешний рынок с вашей продукцией, — ответил голос порезче, посуше и помоложе.

— Да у нас для этих насосов внутри страны — рынок пошире футбольного поля! Сами за рубежом прикупаем! А?!

Человек не поворачивался от окна. Он и так превосходно знал, что агрессивно «атакует» Зуев — кругленький, преувеличенно деловой мужичок, представитель промышленности. А защищается — Толкунов. Своего заместителя Толкунова он знал еще лучше.

Человек сунул руку под мышку и вытащил медицинский термометр. Взглянул на «градусы», нерадостно поморщился и, приволакивая ноги, прошел к длинному полированному столу.

Толкунов — тридцатишестилетний, официальный, как протокол, смотрел на Зуева и не возражал, а сообщал непререкаемую информацию:

— Не устраивайте паники за пять минут до начала дела. Мы готовились полгода, и минимальная цена, предел уступок — все согласовано.

Зуев осекся, потому что двери распахнулись, и пестрая разнородная группа людей, на ходу переговариваясь, вошла в кабинет. Над сдержанным гомоном голосов царствовал железно-бесстрастный голос переводчицы, словно машина «гнавшей» текст.

А Константин Сергеевич Иванов сунул в карман термометр, чуть выпрямился у стола и все такими же безразличными, ничегошеньки не выражающими глазами рассматривал вошедших. Он сразу определил главного: тренированно-сухощавый, элегантно-седой мистер Кларк уверенно располагал свое тело в пространстве.

Отгремели отодвигаемые и придвигаемые к столу стулья. Пригасли официальные и неофициальные улыбки. Толкунов негромко и спокойно начал:

— Мистер Кларк, мы рады начать торговые переговоры с концерном «Леопольд Кларк и компания», возглавляемым вами... Наше объединение представляет...

Толкунов не успел договорить. Переводчица не успела подхватить его слова. Едва сев к столу, мистер Кларк уперся светлыми глазами в лицо Иванова. А потом начал медленно приподниматься, опираясь ладонями о стол:

— Господин Иваноф-ф!? — с напряжением почти выкрикнул Кларк, словно увидел морского змея.

— Йес,— негромко ответил Иванов.

— Это вы... Мистер Иваноф-ф?!

Иванов снова кивнул и не улыбнулся. Но Кларк уже сел и разом «взял себя в руки». Он откинулся к переводчице и, не прожевывая слов, проговорил что-то, что в бесстрастном голосе переводчицы прозвучало в кабинете четко и ясно:

— Мистер Кларк просит информировать, может ли он просить о другом руководителе переговоров с русской стороны?

— Да,— сказал Иванов в разом наступившей тишине.

Кларк поднялся.

Мелькнули перед Ивановым растерянные, огорченные глаза переводчицы Инны, женщины лет тридцати пяти, вопросительно взглянул Толкунов, по-женски всплеснул руками Зуев.

Иванов, все так же не двигаясь, сидел на месте, пока не вернулся Толкунов, сообщивший скорее удивленно, чем озабоченно:

— Правительственное соглашение о торговле... Первый раз насосы на миллионы... Беспрецедентно!

Иванов помолчал, но вместо ответа спросил сам:

— Чем объясняет свою позицию?

— Личная неприязнь. Отсутствие надежд на хороший профессиональный контакт!

— Существенно,— Иванов казался полностью безразличным. — Пятнадцать лет назад, в Азии, он был поспокойней. Правда, и миллионером еще не был.

— А что... Теперь?

— Теперь — провокация. Пробует крепость нервов.

— А мы?.. Наше начальство наверху?

Надрывно зазвонил телефон. Иванов переждал еще один звонок и, снимая трубку, заметил:

— Посмотрим, что сейчас скажет начальство... Председатель объединения Иванов...

Слушал он недолго. Положил трубку, помолчал и встал:

— Пошел «наверх»,— он улыбнулся как-то наигранно-весело и закончил:— Пожалуй, сейчас паду жертвой интересов международной торговли. А противно быть жертвой, а?

2.

Он вышел из кабинета и неторопливо двинулся по переходам, лестницам, запутанными коридорами этого большого здания.

Еще один поворот. Приемная с ковровой дорожкой. Предупредительный кивок секретарши, и Иванов толкнул тяжелые двери.

— Вы будете обижены, если в интересах дела мы временно заменим вас на переговорах?

— Да.

— Но вы понимаете...

— Понимаю.

— Мы обязаны начать переговоры.

— Толкунов справится.

— Я еще согласую этот вопрос.— Начальник говорил внятно и раздельно, и только когда Иванов уже поднялся, спросил с усмешкой:

— Константин Сергеевич, что ты устроил этому Кларку в прошлом?

— Кларк предлагал нам поделить пополам и рынок и экономику практически в полунищей азиатской стране. Диктовать цены. Навязывать условия. Грабить потихоньку. Наша позиция, с его точки зрения, выглядела сопливой филантропией.

Начальник кивнул, то ли давая понять, что все понял, то ли — успокаивая Иванова.

3.

Квартира у Иванова была большой, в старом доме: с длинным коридором, закоулками и раз двадцать подстроенными перегородками. В это утро Иванов хмуро дошел до ванны, посмотрел на себя в зеркало — и собственный вид радости не прибавил. А едва он коснулся намыленных щек бритвой, как в зеркало, через его голову, с электробритвой в руках, полез сыночек Иванова — Юрий: рослый, веселый, с едва заметным пушком на щеках. Иванов отодвинул его в сторону:

— Ты, кажется, видишь, что я бреюсь?

Сын беззаботно рассмеялся:

— Если ты сегодня не в настроении, то никто не виноват!

И продолжал всовывать свою голову в зеркало, треща над ухом Иванова электробритвой.

— А тебе в школе уже разрешают бриться?

Сын не обиделся:

— Без пяти минут выпускников — обязывают!

— С яйца больше сбреешь, чем с твоих усов.

Сын не успел подобрать надлежащего ответа, потому что женский голос позвал из коридора:

— Мальчики, завтрак готов!

Завтракали на кухне. Когда Иванов присел к столу, то поначалу он не обратил вни-

мания на некоторую торжественность сервировки, на чопорный вид тещи — Зинаиды Петровны и непривычное молчание болтуна-сына. Только заметив цветы, спросил ворчливо:

— Что это за парад сегодня?

Зинаида Петровна поджала губы и промолчала. Сын сказал укоризненно:

— Сегодня пять лет, как погибла мама.

Иванов помолчал, принимаясь за еду. Юрий позвякал вилкой и сказал легко:

— Мы с бабушкой посоветовались и пришли к выводу, что тебе пора официально обвенчаться!

— Что?— поднял голову Иванов.

— Жениться тебе пора!

Иванов косо посмотрел на Зинаиду Петровну и буркнул:

— Помолчи.

— Папа,— понимающе, эдак по-мужски сказал Юрий. — Все мы люди, все человеки. В твоем возрасте как-то неприлично приходить домой по утрам и загибать, что задержался на совещании!

— Прикрой рот! — зло сказал Иванов.— Очень умным стал!

Сын хмыкнул и уткнулся в тарелку. Через паузу Зинаида Петровна сказала сухо:

— Мне нравится эта женщина.

— Информированы вы у меня все — чересчур.

— Я видела вас случайно. Она мне нравится,— повторила Зинаида Петровна.— А я уеду к сестре.

— Бабуся дает нам свободу, па! Эх и погуляем!

— Я постарела для Москвы. Слишком стало шумно.

— Пап! — сын вскочил.— Пойду, заведу машину! Опаздываем!

Он выбежал в коридор, и дверь гулко хлопнула где-то в глубине квартиры.

— При любых обстоятельствах,— ровно сказал Иванов,— вы можете оставаться здесь.

— Новая семья — новая жизнь.

— Я не собираюсь жениться.

— Мальчик уже вырос,— сказала Зинаида Петровна.

— Оболтус,— кивнул Иванов.— Но вы в этом не виноваты.

— Я сделала, что могла... У тебя неприятности на работе?

— Нет. Но вы мне никогда не мешали. Вы — просто идеальная теща.

Зинаида Петровна помолчала.

— У той женщины есть мать?

— У которой? У меня их несколько.

Она посмотрела ему в глаза.

— У тебя неприятности, Константин. Я понимаю — тебе совестно, что я на старости лет окажусь в чужом доме. Но что сделаешь? Она погибла... Мальчик вырос... А ты сейчас в самом прекрасном возрасте.

— Волосы на макушке выпадают.

— Тем более — торопись...

Иванов встал, неопределенно повел плечами.

Минуя коридор, он толкнул дверь.

В светлой комнате, на кровати, высоко сидя на подушках, лысый неподвижный старик вырезал ножницами статью из утренней газеты. На коленях у него лежала папка с подшитыми газетными вырезками. Заметки были «обработаны» цветными карандашами: главные мысли подчеркнуты красным, побочные — зеленым и т. п.

— Как ваше здоровье, папа?— спросил Иванов, не входя.

— Жив. Любопытные мысли сегодня в передовице!— старик с удовольствием отчеркнул «мысли» карандашом.

— Придет Валя, скажите, чтоб получше прибрала.

— Она своим пылесосом мешает мне мыслить.

Иванов подавил вздох и закрыл дверь.

4.

Иванов вывернул руль, и его серая «Волга» вылетела на Садовое кольцо. Машины шли тесной стаей, перегруппировываясь в

шахматном порядке. День был солнечным, прозрачным.

— Обгоняй этого ишака! — ткнул Юрий пальцем в впереди идущую машину.

Иванов рванул машину вперед, покосился на сына:

— Сколько заплатили за этот твой костюм?

— Не знаю. Это мой парадный. Последние школьные дни!

— А косыночка на шее зачем? Попугай.

— Кого же это мне стыдиться — окружающих, что ли? Под общий уровень выстраиваться?! Человек, папа, должен быть неповторимой индивидуальностью! Личностью! Это ты у меня со всех сторон зашторенный, застегнутый, всех вокруг боишься и больше всех — самого себя!

Иванов снова посмотрел на сына и заметил как-то без особой уверенности:

— Мог бы одеваться попроще.

— Только не говори, что в юности у тебя лишних лаптей не было и ты навоз грузил вилами!

— Не грузил. Но таких костюмов у меня и сейчас нет.

— Сделай!— посоветовал сын.

— И в школу на автомобиле я тоже не ездил! — неизвестно на что вдруг разозлился Иванов.— А ну, топай пешком!

Он резко нырнул вправо, прижал машину к тротуару и тормознул.

Сын приоткрыл дверцу и снисходительно улыбнулся:

— Папа! Это грубо — при плохом настроении рычать на людей!

Иванов всунулся в дверцу и на всю улицу крикнул ему вслед:

— Приди сегодня поздно — штаны сниму!

От расстройства он так рванул машину, что чуть не задел соседа.

Машину Иванова обогнало такси, и Юрий весело помахал отцу с заднего сиденья.

Он снова расстроился, прижался к тротуару и, лавируя между машин, тесно сгруппировавшихся на стоянке, начал искать свободное место.

Вылетевшие сбоку «Жигули», словно нарочно, подставили борт под удар. Звякнуло разбитое стекло фары, пискнули тормоза.

Водитель «Жигулей» выскочил из кабины и, не слышимый за закрытыми стеклами, принялся возбужденно размахивать руками. Иванов неподвижно сидел за рулем, понимая, что и эта мелочная неприятность — в рамках правил полосы начавшихся неудач.

5.

Эскалатор натужно тянул к выходу из метро тесные шеренги людей.

Стоя между чужими спинами и плечами, Ольга — жена Толкунова — заботливо стряхивала с лацканов его пиджака невидимые пылинки и скороговоркой выпаливала:

— Ты только не трусь! Ты ужасный трус!

— Причем тут — трус?

— Трус! Если тебя спросят: «Сможете провести переговоры?», ты отвечай грубо, отрывисто, по-мужски — «Смогу!» Ну-ка, покажи, как ответишь?

— Смогу! — рявкнул Толкунов.

— Еще жестче! Господи, это ж случай, как в театре — примадонна заболела и поет неизвестный дублер! Только бы тебе наконец повезло!

— При чем тут «повезло»?

— В жизни все зависит от везения! Твой Иванов всю жизнь везунчик!

— Особенно, когда жена на самолете разбилась.

— Таким людям и в этом повезет! Все говорят, что он уже два года с этой...

— Перестань,— нахмурился Толкунов. — Не желаю слушать сплетни.

— Не сплетни, а нормальная жизненная информация.

— Обрабатывай ее без меня.

По ходу разговора они вышли на улицу и в потоке служивого люда двигались к дубовым дверям высокого здания министерства.

6.

В гулком и высоком вестибюле учреждения они разошлись: Толкунов к одному лифту, Ольга — в конце вестибюля, к другому.

Тяжелые двери лифта запахнулись, и с ровным гудением моторов тяжело нагруженный лифт пошел вверх. Все молчали.

Иванов стоял, прижавшись к стенке спиной и безразличными глазами глядел перед собой. Может, видел, а может, глядел сквозь Толкунова, сквозь переводчицу Инну, сквозь другие знакомые лица.

Лифт остановился, разгрузился — пошел дальше.

Потом остановился снова, и Толкунов, выйдя на лестничную площадку, с удивлением оглянулся на Иванова, оставшегося в лифте.

После следующей остановки в лифте остались только Иванов и Инна — высокая женщина со спокойными глазами. Они стояли у противоположных стенок лифта. Двери захлопнулись, и загудел мотор.

Инна оттолкнулась от зеркальной стенки, подошла к Иванову, положила ему руку на плечо и поцеловала в щеку.

Лифт дернулся и снова остановился. Инна улыбнулась Иванову одними глазами и вышла.

Иванов нажал на кнопку и покатился вниз.

7.

— Как понимать вашу докладную, Константин Сергеевич? — Начальник вертел в руках лист бумаги и смотрел через стол на Иванова. Сидевший рядом Толкунов нервно хрустел пальцами.

— Там написано, — ответил Иванов. — Я перехожу на педагогическую работу.

— Это в тексте. А по смыслу вы оскорблены тем, что мы пошли на уступки «Леопольду Кларку».

— Я не могу работать в системе, которая не защищает меня.

— Вы ждете, что мы вас будем упрашивать остаться?

— Да. Двадцать лет работы в системе дают мне право на доверие и...

— Мы предполагали. Такой демарш,— сдержанно усмехнулся начальник. — Подписан приказ о вашей срочной командировке.

— Куда?

— Океан, пальмы. И нет людоедов. — Начальник вытащил из кучи бумаг на столе телеграмму и перекинул ее через стол. — Наше торгпредство открылось там неделю назад. Товар не идет. Даже икру, сахар — не покупают.

Иванов скользнул глазами по телеграмме:

— Это теперь не мой профиль.

— Нужен специалист с опытом. Мы обязаны там удержаться. По торговым и иным соображениям.

— Почетная ссылка? — выдавил улыбку Иванов, а начальник улыбки не принял.

— Вы часто путаете термины, Константин Сергеевич. Игорь Николаевич, вы справитесь с переговорами?

Толкунов выпрямился, нахмурился, но не ответил.

— Справится, — сказал Иванов.

— Хотелось бы услышать личное мнение. Но вашей рекомендации достаточно.

Начальник посмотрел на Толкунова и медленнее, чем делал это обычно, продолжил:

— Обстоятельства таковы, что Кларк это не только сиюминутная выгодная сделка. Кларк — это начало крупномасштабных дел. Перспектива. Он будет серьезным примером для своих соотечественников. На данном этапе — мы можем пойти на некоторые жертвы. Поймите позицию правильно. Реально. И — без обид.

Нервным движением Толкунов вытер лицо, словно сдирал с него паутину:

— Воспринимать как указание — продать насос любой ценой?

— Любой ценой. Но не за любую цену!

8.

Иванов придержал Толкунова на лестнице и, подавляя усмешку, сказал:

— Но учти — продешевишь при любой цене: твоя голова полетит первой!

— Клещи какие-то! — буркнул Толкунов, а Иванов на ходу пожал плечами, и они уже шли дальше по переходам, коридорам министерства, в которых, как и во всех учреждениях, шла обычная жизнь: уборщицы, не справившись с делом утром, домывали полы. В отведенных углах молодые люди курили и вспоминали события минувшего футбола.

— Константин Сергеевич! — окликнули из одного угла. — Вы у нас самый везучий человек! Любую цифру до сорока девяти!

— Семнадцать. А в чем дело?

— Спортлото!

— Уберите семнадцатый. Не тот период, когда мне везет.

Иванов перекладывал на столе папки, пододвигая их Толкунову.

— Без переводчицы не работай: тактически невыгодно. И попытайся понять, что заставило этого архимиллионера Кларка клюнуть на наши насосы...

— Межправительственное соглашение... Новая волна...

Иванов отмахнулся:

— Кларк не будет бросать денег ради потепления в международной жизни. В чем тут его интерес — вот вопрос!

— Низкий расход энергии нашего насоса? У них ведь там энергетические кризисы.

— Не гадай умозрительно. Старайся нащупать, что их привлекает. Сами они не скажут.

Он посмотрел на Толкунова и спросил, улыбнувшись:

— Рад?

— Рад, конечно. Но без вас как-то...

— Не ври, не ври. Тот чиновник, что не мечтает спихнуть начальника, — работник плохой.

Толкунов кивнул и весело спросил:

— Когда вы улетаете в Африку?

Иванов вскинул голову, словно от удара, глаза его сузились:

— Не действуй ты мне на нервы своей радостной физиономией! Иди работай! Африка, Африка!

Он отвернулся к стене, сразу утеряв энергию, динамику, сразу словно постарев. Звякнул телефон. Иванов поднялся, шагнул к двери и на ходу бросил:

— Ответь, что я заболел. В больницу пошел.

9.

В больницу ему, понятно, ехать было незачем. Скорее всего ему и вообще-то некуда было ехать, разве что в «Авторемонт». Но он катился по городу в покалеченной машине — с выбитой фарой и помятым крылом, и внешний вид личного лимузина, как казалось Иванову, очень напоминал ему его собственное душевное состояние.

Притормозил он у ворот кладбища. Вылез из машины и через железные ворота вошел в аллеи.

Размягший и безразличный ко всему, кроме своего настроения, он сидел на скамье у могилы с небольшой серой плитой и бездумно смотрел на едва пробивающуюся над холмиком траву. Где-то за еще прозрачной стеной весенних кустов и деревьев бухал барабан, перекрывая фальшивые звуки заунывного похоронного оркестра.

— Давно схоронил-то, милай?

Иванов поднял голову. Ветхая старушка, видно, из тех, кто прирабатывает то ли продажей цветов, то ли приборкой могил, — смотрела слезящимися, сочувствующими глазами профессиональной «успокоительницы».

— Сегодня,— помолчав, ответил Иванов, и старушка исчезла так же незаметно, как и появилась. А он так и сидел, опустив голову долу...

10.

Звучали последние аккорды первого действия балета «Лебединое озеро».

Толкунов хлопал вместе со всеми, но больше наблюдал за тем, как в его ложе встали и вышли в фойе помощники Кларка и его жена. Кларк повернулся к Толкунову, внимательно посмотрел на него и заговорил по-русски вполне сносно:

— Личные контакты в наших делах — большое значение, йес?

Толкунов утвердительно кивнул и весь напрягся. Быть может, где-то он побаивался этого уверенного и, кажется, сильного человека.

— Э-э... Как бы вы сделали, мистер Толкунов, в такой... ситуэйшен. Вы и я — продаем в одной стране мясо. Ваше мясо из-за плохих холодильников и условий — испортилось... Я хочу купить ваше тухлое мясо. Чтобы продать его на корм собакам, свиньям... Даю хорошую цену.

Толкунов ответил разом:

— Я бы продавал сам. Как корм животным.

Кларк кивнул одобрительно, но после паузы сказал резко:

— Ваш шеф, мистер Иванов, — все мясо уничтожил, — он снова улыбнулся и радостно закончил. — Я рад, что у вас другие методы бизнеса!

Толкунов растерялся, понимая, что попался «на удочку». Но ответ нашелся довольно быстро:

— Видите ли... Если страна голодает, то почти наверняка население будет брать испорченный продукт для себя. А не для собак. И тогда...

— Но мы делаем наклейку: «Мясо тухлое! Только для собак!» Мы никого не обманывать!

Толкунов ответил тихо и раздельно:

— Мне приходилось голодать, мистер Кларк. В раннем детстве. В войну. И я знаю, что такие наклейки — мало что значат.

Кларк неопределенно повел плечами и отвернулся к сцене. Сказал в пустоту:

— Из-за действий мистера Иванова правительство той страны уничтожило все испорченное мясо... Я имел большие, глупые убытки. Я не любить работать два раза с людьми, когда первый раз — глупые убытки...

11.

В этот вечер в квартире Иванова царствовал беспорядок, характерный в предотъездные часы. Сам Иванов стоял перед зеркалом, глядя на свое отражение, в летнем, видавшем виды костюме. Зинаида Петровна, бурча под нос, укладывала чемодан. Сын вертелся рядом:

— Пап! А ты машину мне оставишь?

— Неохота потом платить за ремонт.

— У меня права уже полгода! В Америке, говорят, с четырнадцати лет машину разрешают водить!

— Нечего баловаться, — заметила Зинаида Петровна. — Пешком еще ходить не умеешь!

— Не-е-е, папа! В этой дерюге тебе ехать нельзя! Тебе нужна белая незапятнанная одежда! Хочешь мой пиджак?

Иванов с сомнением посмотрел в зеркало, потом на сына.

— Ну, давай, попробуем...

Пиджак у сына оказался пижонским до невозможности. Иванов взглянул на себя в зеркало, автоматически сунул руку в карман и неожиданно для себя вытащил несколько купюр. Присмотрелся и резко повернулся к Юрию.

— Откуда у тебя валюта!

— Пап... Да это же копейки...

— Копейки для взрослого, но не для школьника!

— На них пачку сигарет не купишь!

— Каких сигарет?! Куришь к тому же, щенок?!

— Нет... Но...

— Я тебя спрашиваю, откуда валюта?

— Константин! — метнулась теща. — Не нужно. Мы разберемся...

— Разберетесь?! Уже разобрались!.. Негодяй, ах, негодяй! Мелочь! На сигареты!!...

Он вырвал из рук тещи чемодан и в таком же возбужденном состоянии быстро зашел к отцу:

— Папа. Я поехал.

— Ага! — старик оторвался от своих газетных вырезок. — Ты знаешь, эта страна только недавно получила независимость! И там сейчас любопытнейшее экономическое положение... Вот, возьми, прочтешь по дороге...

Старик протянул кучку газетных вырезок.

— Прочту, — Иванов поцеловал старика в щеку и вернулся в коридор.

Перепуганный Юрий сказал от дверей:

— Папа... Тебе нельзя в таком состоянии вести машину...

— Подумал бы раньше о моем состоянии!

— К телефону не прорваться! Вечно какие-то девчонки звонят, приятели! Золотая молодежь, черт бы их побрал! В Америке ночные бары! Стриптиз! Одни заботы! Понятия не имеет ни о работе за кусок хлеба, ни о трудах за крышу над головой и теплую постель!

— И хорошо,— спокойно сказала Инна.

Иванов вел машину преувеличенно, ненужно быстро, и гремящие на ночном шоссе грузовики проносились мимо, как дикие звери, ослепляя светом фар.

— Это почему же хорошо?!

— Зачем детям повторять трудности родителей? У них своих наберется.

— Трудности! В кафе стулья просиживать!

— Ладно. Передохнешь у океана. Под пальмами.

— Передохнешь! В ссылку я еду! За ненадобностью...

Он сбросил скорость, подкатывая к железнодорожному переезду.

Гулкое поле ночного аэродрома ревело за спиной. Иванов поставил чемодан:

— Не жди отлета. Наверняка просижу трое суток по непогоде.

— Прекрасная погода.

— Просижу все равно. Полоса у меня невезучая. Чего тебе привезти? Крокодила?

— Самого себя.

— Не бог весть какой подарочек. — Он сунул ей в руку ключи от автомобиля. — Доверенность на машину не забыла?

Инна утвердительно кивнула:

— Ты сразу ссоришь меня со своим сыном.

— Потерпит. В матери ты ему все равно не годишься.

— Но и в мачехи не хочется.

— Послушай, — с внезапной тоской в голосе сказал Иванов. — Люди путаются в работе. В политике. В международной торговле. Ну хоть в личных-то делах давай жить просто! Живи легче!

— Тейк ит изи, — улыбнувшись, перевела она на английский.

— Правильно. Тейк ит изи.

12.

Самолет оторвался от бетонной полосы и ушел в небо, мигая пульсирующим красным огнем на стабилизаторе.

Инна отвернулась.

Она уже включила мотор машины, когда увидела, как из распахнувшихся дверей подъехавшегося автобуса выскочил Юрий и бегом кинулся к вокзалу.

Инна дождалась, пока он вернулся, и тихим ходом подкатила к остановке, где Юрий остановился ждать автобуса:

— Юрий Константинович, садитесь.

Он посмотрел с откровенной неприязнью, перекосил все свое лицо на сторону и преувеличенно громко ответил:

— Боюсь, что дорого сдерете на чай!

Инна захлопнула дверцу и тронула машину с места.

13.

Опрокинувшись на крыло, самолет заходил на посадочную полосу, и в иллюминаторе мелькнула кромка океанского прибоя, золотой пляж, пальмы — все нереальное до сказочности.

Тропическая жара глыбой обрушилась на Иванова, едва он вынырнул из люка на трап. Иванов разом скинул пиджак и в толпе африканцев, европейцев двинулся к маленькому, какому-то по-российски провинциальному зданию аэровокзала. Родного соотечественника он узнал сразу — хоть и в белом костюме, но среди встречающих он выделялся за милю и стрижкой, и шляпой, и русской развалочкой, и манерой швырять окурки на землю. Он шел навстречу Иванову с распростертыми объятиями, с нечленораздельным гуканьем, троекратно расцеловался и тут же ляпнул:

— Знаешь, Константин, говоря по-правде, приехал ты уже зря! Мы сами разобрались в своей ошибке!

— Так,— сказал Иванов и отстранился от жарких объятий торгпреда Высотина. Он оглянулся на самолет, сморщился спросил:

— Так что — лететь назад?

— Обратный рейс через три дня! Да и работы хватит! Черного хлеба привез?

— Привез,— безнадежно ответил Иванов.

14.

Толкунов откровенно нервничал, сидя у длинного стола, пересекающего приемный кабинет. Стол был завален бумагами, проспектами, заставлен чашками полудопитого кофе и бутылками из-под минеральной воды. Около Толкунова потел и вытирался клетчатым платком Зуев. Прочие помощники тоже не демонстрировали беспечности.

Кларк — спокойный, вальяжный, с полусонным прищуром светлых глаз, устало отгонял табачный дым от своего лица.

— Мистер Кларк считает,— напряженно перекрывая бубнение Кларка, своим металлическим голосом «гнала» Инна,— что производительность русского насоса сравнительно более низка по отношению к насосу фирмы «Лоренц».

— Обычно наши насосы,— сухо и нервно рвал слова Толкунов,— работают в комплекте по две-три штуки на линии. Общая производительность повышается.

— Но и расход энергии тоже? — усмехнулся Кларк, Инна передала иронию его тона в русском тексте.

Зуев встрепенулся, готов было ринуться в бой, но Толкунов остановил его:

— На большие объемы перекачиваемой жидкости два спаренных советских насоса тратят такое же количество энергии, как один фирмы «Лоренц».

Кларк послушал, ухмыльнулся, и Инна, с трудом разобрав его слова, перевела:

— Это недостаточное преимущество, чтобы мистер Кларк мог согласиться с предлагаемой экспортерами ценой.

— Простите! — не выдержал Зуев.— Вы же выигрываете в производительности на единицу потребляемой энергии?!

Ответил помощник Кларка, и Инна перевела:

— Но проигрываем в производственных площадях. Три насоса или два — требуют больше площади и труда для установки.

И вслед за тем сразу перевела слова Кларка:

— А также, считает мистер Кларк, три насоса — втрое увеличивают вероятность аварии. Ваша фирма еще недостаточно зарекомендовала себя в надежности работы механизмов.

— Тогда нам вообще не о чем говорить! — буркнул Зуев, но Инна этого не перевела.

Толкунов, скрывая растерянность, заглянул в конкурентный лист, и его помощник нашелся раньше его:

— Однако у нашего насоса напор выше, чем у «Лоренца», а также и французского

насоса. Это дает нам право на повышенную цену.

Кларк коротко кивнул помощнику. Тот взглянул на Инну, и она отгремела вслед за ним:

— Это не преимущество для нас. Фирма «Леопольд Кларк» не нуждается в перекачке нефти через континент. У нас нет ваших трансконтинентальных линий.

— Как же не преимущество? — раздраженно сказал Толкунов. — Это всегда было положительным показателем.

Кларк засмеялся раньше, чем Инна успела перевести. И на русском языке сказал:

— О! Мистер Толкунов! Не надо стараться продать то, что хотите продать вы! Надо продавать то, что хочет покупатель! Чтоб не получилось, как это будет по-русски, — в с у ч и т ь!

Соотечественники невесело ухмыльнулись. Кларк оскалил вставные зубы и, глядя на Толкунова, снова заговорил под перевод:

— Мистер Кларк считает, что цена, предлагаемая экспортером, не соответствует конкурентным возможностям насоса на рынке.

Толкунов перевел дыхание, секунду помолчал и ответил чуть севшим голосом:

— Какую цену считает реальной покупатель?

Кларк с неторопливой задумчивостью взглянул на Толкунова и почти закрыл глаза, скрывая вспыхнувшие в зрачках искры. Потом заговорил, впервые внятно и раздельно. Инна переводила:

— Мистер Кларк считает, что, учитывая крупномасштабность сделки между партнерами...

Кларк улыбнулся и проговорил что-то быстрое, и так же быстро, с синхронной улыбкой, Инна перевела:

— И что эта сделка будет одной из первых ласточек улучшения отношений между нашими великими народами... Мистер Кларк считает реальной ценой...

Кларк замолчал и сюва, с прищуром, посмотрел через стол на своих деловых партнеров...

15.

Разбитый, вдребезги измочаленный, Толкунов вышел из дверей лифта и навстречу потоку служащих, торопливо рвущихся на обед, прошел по коридору.

Толкунов дошел до телетайпного бюро. У телексов работали Ольга и молодой парень без пиджака.

— Пошли обедать, — устало позвал Толкунов.

— Подожди! — бросила Ольга через плечо. — У меня катастрофа.

Он присел рядом, посмотрел на пулеметно стучащий телекс и спросил безразлично:

— Потонул груз?

Ольга приняла ленту телекса:

— Нет. На всем западном побережье забастовка докеров.

Толкунов пожал плечами и тускло ответил:

— Люди борются за свои права.

— А у меня пять пароходов третий день простаивают под разгрузкой, да еще три сухогруза на подходе!

— Фирма оплатит убытки. У меня хуже дело.

Она оторвалась от телексов и посмотрела на мужа вопросительно.

— Дрянь дело, — повторил Толкунов. — Продаем насосы по цене коробки спичек.

— Ну уж?!

— Нам не за что зацепиться. Кларк делает вид, что покупает насосы из милости.

Только потому, что наши страны налаживают серьезную торговлю... Врет, понятно, дело еще в чем-то...

— По его ценам вы не можете подписать контракт?

— Можем! — раздраженно ответил Толкунов. — Но выгода от этого, что навару от яиц.

— Но ведь для вас, вроде, главное — вытолкнуть насос на рынок?

— Главное — умно торговать! Не обманывать тех, кто этот товар нам для торговли доверяет!

Толкунов помолчал, глядя в сторону, потом сказал тяжело:

— Нет... Я доложу, что делать такой бизнес — бесстыдство.

Она спросила деланно равнодушно:

— Распишешься в собственном бессилии?

— Скорее в том... что у меня не хватило опыта найти слабое место у партнера...

16.

Жара стояла несусветная. Чуть легче, чем в финской бане. Даже в густой тени веранды, в вихре двух вентиляторов под потолком Иванов сидел, расплывшись в кресле перед столиком, заваленным бумагами, и глотая воздух, словно рыба на берегу. В таком состоянии человеку в общем наплевать и на пальмы вокруг веранды, и на круторогого козла, бродившего в ограде торгпредства, и даже на лукавые слова своего товарища — торгпреда Высотина.

— Самое любопытное, что «прокол» в нашем деле обнаружил не специалист, а мой шофер Сашка...

Высотин возился с проекционным аппаратом, направляя белый конус луча на экранчик, подвешенный в углу веранды. Стопка цветных слайдов стояла около аппарата.

— Пока мы ломали голову, Сашка с фотоаппаратом ездил и щелкал, что ни попадется. Хочешь экзамен?

— Какой? У меня мозги текут...

— На проверку профессионализма. Определишь нашу ошибку, не сходя со стула,— я тебя за обедом обслуживаю. Не определишь — ты официантом.

— Вали,— размягченно махнул рукой Иванов.

— Сначала взгляни сюда — это наш экспорт, в упаковке и без...

Иванов с трудов повернулся. Вдоль стены и длинного стола без особого порядка стояли и лежали самые разнообразные вещи: пылесосы, консервы, обувь в коробках, часы, фотоаппараты. Вся упаковка и этикетки были выдержаны в прохладных, но ярких сине-бело-голубых тонах. Мелькали на этикетках снега, русские тройки...

— Все вещи, как видишь, со знаком качества,— продолжал Высотин. — И они этого знака стоят. А теперь знакомься со страной...

Высотин начал вставлять в аппарат слайды. На экране вспыхнул яркий, жаркий мир буйных красок и диковинных картинок. Высотин неторопливо комментировал:

— Рыбачий поселок, океан... Прием у местного князя... Это я расточаю комплименты его жене — ручки, как видишь, целую... А это — сам Сашка доедает вторую слоновью ногу... Похороны деревенского судьи — уважаемый человек.. Процессия за гробом — их здесь хоронят стоя... Больница...

Тонкий негр-слуга втащил на вытянутых руках самовар. Иванов покосился и улыбнулся расслабленно при виде этой картины: негр с самоваром. Негр поставил самовар на пол и принялся дуть на угли.

— Сапогом надо,— сказал Иванов.

— Ты ему еще про валенки объясни! — заметил Высотин. — Здесь даже князья босиком ходят. Смотри дальше — охота... Это я с трофеем, веришь — из лука подстрелил! Храм... Ритуальные танцы на похоронах — они тут и на поминках танцуют... А вот и королева местной красоты, в порядке малышка, а?

— В порядке. Хватит. Снято плохо.

— Ты о сути!

— Задача для первоклассника. Вы здесь от жары таблицу умножения, видно, забыли.

— Ну, во-первых, мы только две недели — не успели оглядеться, а, во-вторых...

Высотин не договорил, взявшись за трубку звякнувшего телефона. Мгновение послушал, потом оторвался от аппарата:

— Хочешь увидеть старого приятеля? Дона Мария Мигеля Лаурес де Карраско и так далее...

— Мигель?! — удивился Иванов. — Как он тут оказался?!

— Перевел всю пароходную фирму сюда. Меньше налогов, больше доходов. Местное правительство он тоже устраивает...

Высотин едва положил трубку, как на веранду бомбой влетел маленький, упругий человечек-живчик в черном костюме, шляпе, галстуке, лакированных ботинках. Очень ртутный дон Мария Мигель Лаурес и т. д. изъяснялся на кошмарной смеси английского, испанского, русского, немецкого языков, но в данный момент нажимал на русский. Лет ему было под пятьдесят, но порой казалось то двадцать пять, а то и восемьдесят.

— Иван! — выкрикнул он с ударением на первый слог и так сжал в своих жарких объятиях Иванова, что тот обвис у него на плечах. — Иван! Ай эм вери глэд видать тебя сегодня!

Он тут же отбросился от Иванова, увидел самовар на полу и завопил, ткнув в него пальцем:

— Са-мо-вар!! Я дома — пять самовар! Твой, Иван, — самый большой! — и снова Иванов чуть не помер в раскаленных объятиях Мигеля. — Будет самовар?! Чай?!

— Будет, будет — ответил Иванов.— Как ты здесь оказался?

— Бизнес, май френд! Здесь теперь мой дом! Фамилия! Дети: раз! два! три! — рост каждого ребенка он указывал рукой, причем последний, если верить Мигелю, вытянулся вверх метра на два.

— Начинал как в традиционной западной сказке,— усмехнулся Иванов,— чистил туфли прохожим на улицах Буэнос-Айреса. Если не врет.

Мигель понял.

— Ноу! Нихт! Много работал! Много вооk!

— На гуталине сколотил капитал? — улыбнулся Иванов.

Мигель снова понял. Быть может, потому, что когда-то Иванов да и остальные партнеры из России спрашивали именно об этом.

— Ноу! Мой дядя — штербен! Умер, да? Энд я был получить уан, ту, сри,— он показал три пальца.— Пароход! Ма-аленький, ма-аленький пароход! Гру-зо-подъем-ность Пять тысяч тонн дедвейца!

Двое бесшумных слуг уже устанавливали на веранде обеденный стол. Мигель плюхнулся на стул без приглашения и лопотал без остановки.

— Я много транспортийрт грузов Россия! Ленинград — Куба! Одесса — Александрия. Новороссийск — Гавана! — О-о! Рашен лес, пуш-ни-на, ба-ла-лай-ка!

Под эти восторженные излияния вошел сотрудник и молча подал телеграмму. Иванов распечатал ее. Поднял глаза и, не слыша слов Мигеля, встретился с настороженным взглядом Высотина. Тот спросил:

— Отзывают обратно? Неприятности? Дома или на работе?

— Не знаю, — ответил Иванов и вздрогнул, услышав, что Мигель настойчиво повторяет.

— Кларк, Иван! Леопольд Кларк!

— Что Кларк?

Высотин взял телеграмму из рук Иванова:

— Он просит представить его Кларку в Москве.

— Зачем тебе Кларк, Мигель? Там нефть. А у тебя танкеров почти и нет.

— Йес! Кларк — штурм и дранг рынок Азия! Кларк очень скоро не один нефть! Продукт ауз нефть! Все из нефть! Вери биг бизнес! Империя Кларк!

— Ладно. Приезжай в Москву, как-нибудь представлю. Все-таки, ты выходец почти из народа.

— Пролетарьят! — радостно заверил Мигель, а Высотин коротко сказал сотруднику:

— Авиабилет через Каир на Москву. Сегодня.

Потом повернулся и остановился над Ивановым, тоже уже севшим к столу:

— Константин Сергеевич . По-моему, вы меня сегодня обслуживаете за обедом?

— А?.. Да. Упаковка товаров не учитывает местных обычаев. Умозрительно решено, что бело-синяя гамма расцветки создаст впечатление прохлады. Недурно. Но у них бело-синяя гамма — цвета кладбища, похорон и скорби. У вас получились не торговые точки, а похоронное бюро. Не шибко расторгуешься.

Высотин перекинул через согнутый локоть салфетку, предупредительно склонился над Ивановым и услужливо спросил:

— Чего изволите-с?

17.

В призрачном свете летней ночи машина Иванова прокатилась по мосту, отворачивая от Красной площади. Стайки вчерашних школьников — чистеньких мальчиков и девочек в белых платьях — толпились на площади, пели под гитару, смеялись. Едва-едва занимался рассвет.

Инна мягко переложила руль, свернула с площади и чуть повернулась к Иванову:

— Толкунов был очень неплох в переговорах. Кое-чего добился, но мелкомасштабно...

— Сам понял?

— У него хватило на это смелости и честности.

— В чем загвоздка? На твой взгляд?

Инна остановила машину перед пустынным перекрестком, но с красным сигналом светофора.

— Трудно сказать. Бурильные станки Кларк готов хватать по любым ценам. Но с насосами твоими — дело неясное. Идет к протоколу разногласий.

— Посмотрим. Как ты?

— Охрипла,— она тронула машину.— Каждый день переговоры. Еле выдерживаю.

— В августе пойдем в отпуск.

— Я просто сработалась. Как профессиональная переводчица. Путаюсь. Ошибаюсь... Конец. Время истекло — надо думать, что делать дальше.

— Как дочь?

— Перевели во второй класс. Спрашивает: «Где дядя Костя?»

Иванов сказал сердито:

— Да разведись ты, наконец, со своим идиотом!

— А где его сейчас искать?

— Знаешь где?! Там, куда отсылаешь его денежные переводы.

Машина стояла около дома Иванова. Мотор молчал, и они не выходили на тротуар. Инна сказала:

— Я не уверена, что с тобой хорошо жить под одной крышей. Ты раздражителен, бываешь груб, скандалишь из-за мелочей...

— Исправлюсь.

Она улыбнулась едва заметно:

— Боюсь я твоей самоуверенности. Пока живем сами по себе — может, мы и ближе друг другу, чем когда окажемся под одной крышей. Будничные обязанности, монотонность, неизбежные скандальчики... И ты во мне и я в тебе — начнем открывать какие-то неприятные стороны характера...

— Разумеется. Переживем.

— Да будет ли лучше, вот в чем дело? Вдруг обнаружится, что у нас с тобой, кроме поцелуев и прочей лирики — вообще ничего общего.

— Здрасьте,— процедил сквозь зубы Иванов.— Пойдем ко мне.

— Когда!?

— Сейчас.

— Сейчас?

— Ну да.

— А... если твои увидят?

— Мы на цыпочках. Потихоньку.

18.

Как и предполагалось, они на цыпочках, словно дети, вошли в коридор. Не зажигая света, Иванов ввел Инну в свою комнату, но привычка к порядку взяла верх, он вернулся и приоткрыл дверь к отцу, присмо-

трелся и включил свет. Около пустой кровати отца лежали аккуратные газетные вырезки.

Иванов дернулся и, стремительно перескочив коридор, широко распахнул дверь в комнату сына.

— Где отец?! — Иванов даже не обратил внимания, что сын полуодет, что горит лампа в этот поздний час.

— В больнице...

— Как в больнице?!

— Припадок был... У меня — экзамены, ну и отправили...

— В больницу?! — Ну-у,— угрожающе протянул Иванов, отвернулся и вот тут-то и обнаружил за шкафом дамочку лет двадцати пяти, прикрывающую голые плечи ненадетым платьем. Поначалу он подумал, что это мираж. Но уж больно она была крупногабаритной для миража.

— Так! — рявкнул Иванов и вылетел в коридор.

Когда он немного пришел в себя, то принялся орать на весь дом обиженно-растерянным голосом:

— Это же черт знает что!.. Только уедешь — и тут же все разваливается! На работе — тупик! С мужем развестись не могут! Нечестивец! Все выпускники — мальчики, как мальчики, девочки в белых фартуках, а этот — спит с какой-то...

— Папа! — гордо заявил Юрий, появляясь в дверях.— Я ее люблю!

— Убью, паразит! — беспомощно сказал Иванов, а Юрий догадался нырнуть в дверь, в которую Иванов тут же стукнул ногой.

— Надевай портки и дуй в больницу! Без деда не смей возвращаться!

Тут на свою беду в коридор вышла и Зинаида Петровна в кое-как надетом халате. И громы небесные обрушились на ее голову:

— А вы что?! Нельзя же так спать, чтоб ничего не слышать!

— Так они... На цыпочках... Потихоньку.

Иванов застыл, словно его столбняк хватил.

19.

Лобастый начальник неторопливо перевел взгляд с Иванова на Зуева, а потом на сдержанно-угрюмого Толкупова:

— Некоторые наши. Торговые партнеры. Не оставили надежды и в торговле говорить с нами. С позиции силы. Будем считать это отголосками «холодной войны». Мы их каприз учли. Но нашу добрую волю не поняли.

Начальник помолчал.

— Министр. Санкционировал наше решение — прерывать или продолжать переговоры. Если это целесообразно.

Зуев сказал радостно и быстро

— Как представитель промышленности — предлагаю кончать волынку!

— Причины?

— Насосы самим позарез нужны! Копаем резервы, грабим себя ради экспорта! Продасм в одно место и то же — покупаем в другом!?

— Такая торговля. Заставляет отечественную промышленность не отставать от международных стандартов.

— Насос модернизируется и будет представлен на знак качества.

— На внешнем рынке этот. Знак. И пройдет беспощадную проверку. Там высокие слова — ценятся низко. Нужен товар. Продолжаем — или конец?

— Хватит, — буркнул Зуев.

— Не вижу смысла в продолжении, — одними губами сказал Толкупов.

В наступившей паузе Иванов сказал раздумчиво:

— Я предлагаю з а т я н у т ь переговоры.

— То есть? — повернулся начальник.

— Юлить. Крутить, вертеть и выиграть время.

— Зачем?! Что вам неясно? — вскочил Зуев.

— Конъюнктура. И общая ситуация.

— А как вы ее проясните?

— Надо съездить на завод-изготовитель. Мы с вами, Илья Павлович, простите, все-

таки видим производство через бумагу...

Зуев крякнул, покраснел, надулся, но смолчал.

— Технические вопросы решим в рабочем порядке, Олег Максимович, — закончил Иванов и сделал неуловимый знак в сторону промолчавшего все совещание Толкунова. Но начальник этот знак понял.

И когда они остались вдвоем, Иванов сказал:

— Затяжку переговоров, всю эту волокиту следует оставить на Толкунова.

— Смысл?

— Нельзя травмировать неудачей, Олег Максимович. Чиновник — душа нежная. Не футболист. Травмы не скоро заживают.

Твердые губы начальника тронула улыбка и он коротко кивнул, добавив:

— И, честно говоря, неплохо бы нам подыскать конкурента Кларку. Очень было бы неплохо...

20.

Сборочный цех завода гудел, визжал станками и, казалось, весь вибрировал от напряжения. Это был новый завод, новый цех, выросший посреди казахстанских степей, при небольшом городе — типичное современное явление в отечестве.

Иванов, Зуев, а с ними — отяжелевший, толстый человек — двигались по проходу цеха. У толстого человека — главного инженера завода Чернецова — оживленно жестикулировали руки. Остальные части тела, из-за толщины, оставались неподвижными.

Над головами проплывали какие-то конструкции, детали механизмов, и с непривычки было попросту страшновато.

А вечером из окна гостиницы гигантский завод на горизонте казался сверкающим кораблем в море синей степной ночи.

Впрочем, в номере, приходится признать, было убого. Две койки, стулья, стол, треснувшая штукатурка на стенах, умывальник, ситцевые занавески.

Стол украшала початая бутылка родной сорокаградусной, нарезанная колбаса, консервы рыба-частик, говоря конкретней, — суровая мужская закуска.

Седые волосы Чернецова прилипали на лоб, и он говорил с придыханием после каждой пары слов:

— Насосы, я вам доложу,— чудо будущего века. Исчезнут железные дороги, автомагистрали, доложу вам, порастут бурьяном. Посадят вот вас обоих в капсулу, потом в трубу — п-ш-ш-ш-и-ик! и засосут из Москвы до нашего медвежьего угла!

Иванов, полулежа на кровати, привалившись спиной к стене, смотрел на тяжелые красные руки Чернецова с татуировкой.

— Через год,— продолжал Чернецов,— я никакой конкуренции ни с кем не побоюсь. Насосик универсальный, любую дрянь почти, доложу вам, качает. А производительность подбросим, пустим в поток...

— Когда?— поморщился Зуев.

— Когда ты в своем министерстве будешь пообороти стей!— грубовато сказал Чернецов.— Вы бумаги медленней прокручиваете, чем мы конструкцию новую сочиняем...

— Стоп!— вдруг сказал Иванов.— Подождите-ка... Что ты сказал такое насчет насоса?..

Но Зуев перебил:

— Внутреннюю конъюнктуру тоже надо учитывать!

— Что еще за словечки импортные?— поморщился Чернецов.— Родину не обделим...

— Да подождите же, дьяволы! — крикнул Иванов.

— Что ты?! — ошалел Чернецов.

— Что значит — универсальность твоего насоса?!

— Это пока неофициально... Я желаю, чтобы он, подлец, позволь доложить, качал все подряд: нефть, агрессивную жидкость, с повышенной температурой, с пониженной...

— Где об этом сообщалось?! В официальном проспекте этих характеристик нет!

— Куда торопиться? В юношеском жур-

нале «Техника — молодежи» какой-то всезнайка успел написать.

— Зуев! Ты «Технику — молодежи» читаешь?

— Читаю...

— Плохо читаешь! А Кларк — хорошо читает! Внимательно читает!

Иванов хохотал, всхлипывал.

— Готов,— констатировал Зуев.— Белая горячка.

— Зуев! — захлебывался Иванов.— Я поймал Кларка за горло! Он расширяет специализацию концерна, Зуев! Ему выгодно до судорог иметь универсальные насосы! Однотипные, с единым комплектом запасных частей, пригодных для перекачки любой дряни! Во всех сферах производства!

— Не спеши,— буркнул Чернецов.— Это пока проекты. Мне за эту универсальность последние волосики с плеши выдирают.

Иванов унял смех.

— Можешь ты провести сравнительные испытания своего насоса и заграничных?

Чернецов хмыкнул, пожал плечами, покосился на Зуева. Тот мрачно уперся взглядом в стол, сказал с угрюмой твердостью:

— Пробью в своей сфере,— он протянул руку к телефону и четко сказал в трубку:

— Мадам!.. Заказ на девять... Москва...

21.

На испытательном участке цеха Чернецов ткнул пальцем в установленные насосы:

— Первый, второй, третий — иностранные. Седьмой — наш.

— А где остальные?— спросил Иванов.— Четвертый, пятый...

— Нету. Семерка — цифра счастливая. Я суеверный, — безо всякой иронии ответил Чернецов.

— Готово! — доложили Чернецову.

— Начали..

Ровный, нарастающий гул заработавших насосов перекрыл все голоса.

— Ну, родной,— едва слышно прошептал Чернецов.— Не выдай...— и жестко крикнул:

— Все насосы на форсаж! Максимальные нагрузки!

Гул перерос в звенящий вой — насосы начали гонку.

Поздним вечером Иванов шагал из угла в угол в своем неказистом номере. Вернулся усталый Зуев. Снял пиджак, на вопросительный взгляд товарища ответил спокойно:

— Первый насос на шестнадцатом часу теряет напор. Остальные тянут.

На испытательном участке в сиреневых сумерках рассвета Чернецов спал на табуретках. Спал до тех пор, пока в бесконечном, монотонном вое насосов не расслышался легкий перебой. Чернецов открыл глаза. Тут же доложили:

— Первый выровнял нагрузки. Третий — глохнет! Выключать?

— Добивать,— снова погрузился в сон Чернецов.

— Сто двадцать часов форсажа! — улыбнулся Зуев.— Второй заглох, первый практически не тянет. Пора кончать...

Втроем — Чернецов, Зуев и Иванов — они стояли невдалеке от насосов.

— Подожди еще... — устало ответил Чернецов.

— Седьмой горит! — хлыстом полоснул чей-то крик.

Отблеск пламени ударил по лицам.

Дым затянул насосные установки. Кто-то метался в дыму. Почти тотчас взвыла аварийная сирена.

Грузный, сгорбившийся словно для прыжка, Чернецов шагнул вперед. По страшному перекосившемуся лицу его метались огненные тени. Из дыма надрывно выкрикнули:

— Фильтры горят!

И другой голос в динамике:

— Все из цеха! Отключить систему!

— Не отключать! — рявкнул Чернецов, пронзительно глядя на насос, который обволакивал густой дым.

— Чернецов,— Иванов шагнул вслед за ним, потянул за рукав.

— Катись отсюда! Насос не при чем! Горят фильтры!

Несколько человек с огнетушителями в руках бросились в дым

Густая вязкая шапка пены накрыла насос, трубопроводы, растеклась по бетонному полу.

— Седьмой захлебывается! — крикнули от пульта управления.

— Снизить нагрузку,— через плечо бросил Чернецов. И, отвернувшись, устало вернулся на свою табуретку. Сел и закрыл глаза.

Дым рассеивался. От пульта снова послышалось:

— Седьмой выровнял нагрузку!

— Форсаж! — не открывая глаз, приказал Чернецов. И вместе с нарастающим воем насоса, набиравшего обороты, по лицу его расплывалась уверенная улыбка.

— Седьмой и третий — держат нагрузку!

— Но седьмой, доложу вам, горел, а?

22.

Иванов и Зуев возвращались в гостиницу глубокой ночью. Шлепали по грязной, размытой дороге, а за спиной негромко и мощно гудел освещенный, как аквариум, корпус завода.

Ноги скользили на выбоинах и, судорожно переведя дыхание после прыжка через лужу, Зуев позвал:

— Сергеич... А ведь получается, что доведет Чернецов этот насос до полной кондиции — лучшего и во всем мире не будет, а?

— Получается...

— Я не про то,— Зуев остановился. — Действительно, по такому случаю выпускать его за границу надо. Большими партиями. По-настоящему. И валюта пойдет. И вообще... Радостно.

Зуев оглянулся на тихий смешок Иванова и спросил с обидчивой подозрительностью:

— Думаешь, я ошибки свои признаю? Поумнел, думаешь?!

— Не думаю. Просто радуюсь, что с тобой можно работать.

23.

...Свирепствовал тот самый «пиковый час», который страшен не только в метро, но и в магазинах. Прижатый чужими спинами и плечами к витрине, Толкунов неприязненно смотрел на бурлящую у прилавков толпу и чувствовал бы себя вовсе худо, если б русая голова Ольги не мелькала то у стенда, то у кассы, то у прилавка. Динамично отодвигая встречных-поперечных, она протаранилась сквозь толпу, схватила Толкунова за руку и отбуксировала к зеркалу. Быстро и очень ловко принялась повязывать на шее безропотного Толкунова модный, яркий галстук. А на его кисловатую гримасу решительно сказала:

— Не капризничай! Работа в системе определяет обязательства! На официальные приемы без галстука не появляются!

Толкунов ответил с вялой мечтательностью:

— Как хорошо было на заводе... Надел спецовку, пошел в цех... Вечером бензином руки вымыл и...

— Вспомнил! Гордись, что тебя, наконец, с приличными людьми за один стол сажают!

Толкунов взглянул на жену, и движением плеча отвел ее руки в сторону. Стоп! Ольга сразу поняла, что достигла как раз той грани, за которой драгоценный супруг становится предельно опасен. Она сказала с торопливой мягкой укоризной:

— Игореха.. Не оглядывайся назад... Столько уже сделано. Тебя так ценят...

Он засунул палец за воротник, потянул его, сказал с презрительной злостью:

— Удавка!

Ольга сделала вид, что эпитет относит-

ся только к галстуку, впрочем, так оно, наверное, и было. Она стряхнула пылинки с его пиджака, посмотрела в зеркало — на себя, на них обоих, и на себя, еще раз на себя и сказала:

— Если Иванов не приедет — по углам не отсиживайся! На этих приемах между тостами дела прокручивают куда крупней, чем на официозных!

Толкунов вздохнул. И двинулся следом за женой.

24

В банкетный зал ресторана Иванов вошел, когда прием был уже «на ходу». Иванов, надо сказать, этих «а ля фуршет» терпеть не мог: все на ногах, с тарелочками и бокалами в руках топчутся, переходят от группы к группе, в зале ровный гул и кажется, что все говорят, но никто не слушает.

Но навстречу ему уже торопился Толкунов:

— С приездом, Константин Сергеевич.

— Угу. — Через плечо Толкунова он разглядел в другом конце зала Инну, стоящую около Кларка, и Олега Максимовича.

— Все нормально?

Толкунов поморщился:

— Крутился, как обезьяна на ветке. Самому на себя смотреть противно.

— Зато мне на тебя — приятно. Галстук — лондонский?

— Разумеется. Знаете, во время этой говорильни, у меня мелькнуло соображение...

— У? — Иванову показалось, что он перехватил взгляд Инны, но она смотрела сквозь него, сосредоточиваясь на переводе.

— Мне показалось, что Кларк собирается использовать насосы не только для нефти...

Иванов резко вскинул голову, посмотрел на Толкунова. Скрыл улыбку, но Толкунов хорошо знал своего шефа и спросил подозрительно:

— Вы имеете информацию по этому вопросу?

— Да. Что еще?

— Вы самый везучий человек объединения. Художественная гимнастика выпала.

— Что?

— Семнадцатый номер в спортлото.

Из глубины зала кто-то предупреждающе повысил голос, и все разом примолкли, развернулись лицами к центру зала.

Кларк заговорил чуть громче обычного, высоко приподняв бокал. Зазвенел голос Инны:

— Леди и джентльмены! Заключение контракта на поставку бурильных станков знаменует собой первый этап широких контактов фирмы «Леопольд Кларк» в России. Мы рады не только бизнесу, но и тому, что нашли общий деловой язык.

Ольга Толкунова тронула Иванова за рукав и в шуме вновь вспыхнувших голосов спросила:

— Константин Сергеевич, вы ведь занимались транспортом?

— Начинал с него.

— Можно у вас неофициальный совет? Мы начали переговоры с фирмой «Джордж энд сан»...

— Знаю и Джорджа и сына. Они сейчас в нелегком положении

— Именно! А фирма «Блэк фанел» предлагает на пять центов за тонну груза ниже «Джорджа»! И наши передают груз «Блэк фанел»! Бизнес, конечно, бизнес, но...

Иванов чуть нахмурился, отвел Ольгу в сторонку и медленно сказал:

— Попробуй написать такую записку в «Морфлот»... Старики разберутся.

Ольга тут же вытащила записную книжку с карандашом.

— Смысл такой... Транспортная фирма «Джордж энд сан» предлагает нам свои услуги более сорока лет. Джордж-дед исполнял наши заказы, когда ни одна зарубежная транспортная фирма не входила с нами в контакт... В период войны суда

фирмы «Джордж энд сан» торпедировались и гибли на линиях, обслуживающих доставку военного груза в Советский Союз... Джордж-отец возил на Кубу нефть в период кубинского кризиса, за что до сих пор фирма числится у американцев в «черных списках». Джордж-сын... Или, наверно, уж внук?... Твердо придерживается традиционного семейного курса. Исходя из того, что в настоящий момент фирма испытывает временные затруднения, связанные с полной модернизацией своего флота, считаю морально обоснованным согласиться... Ну, лирику придумаешь сама...

Но тут Иванова окликнули, он повернулся и разом оказался перед Кларком. Инна стояла чуть сбоку. Официант подсунул поднос. Кларк заговорил, и Инна перевела:

— Мистер Кларк поздравляет вас с хорошим помощником.

— Благодарю, — по-английски ответил Иванов.

— Мистер Толкунов так отлично затягивал переговоры, что мистер Кларк только вчера понял, что вы старались выиграть время.

Кларк спросил по-русски.

— Думаю, можно без переводчика?

— Йес, — ответил Иванов и выпалил длинную фразу по-английски, смысл которой заключался в том, что за первым успехом, связанным с контрактом на бурильные станки, Кларку повезет и в остальном.

Толкунов с маленькой тарелкой в руках стоял в сторонке и, откровенно без аппетита тыкая вилочкой, сказал жене брюзгливо:

— Стоишь, как конь перед яслями! Русскому человеку надо сесть плотно, локти в стол упереть.

— Дома вчерашние щи остались.

Несколько обрадовавшись, Толкунов хмыкнул, взглянул на Иванова и Кларка:

— Посмотри-ка... Картина маслом. Похоже, сейчас на брудершафт с поцелуями пить начнут.

Однако разговор Иванова с Кларком от нежностей был далек. Только громадный опыт обоих заставлял улыбаться, вежливо кланяться и говорить с легкой небрежностью, скрывая тугое внутреннее напряжение.

— Если такая фирма, мистер Иванов, как «Леопольд Кларк и компания» покупает продукцию — это уже большая реклама, да? А не покупает... Антиреклама? Да?

Иванов наклонил голову в знак сомнительного согласия. Кларк тоже улыбнулся:

— Ваш товар я могу брать, когда это настоящий бизнес. В моей стране есть люди, которым такой бизнес не нравится. Такой импорт они называют коммунистической пропагандой — ваш насос. Эти люди имеют силу. Я делаю опасный бизнес. И должен иметь за него хороший доход.

— Или — хороший насос?

В глазах Кларка мелькнула настороженкость:

— Да. Конечно.

— Я думаю, мы все-таки договоримся.

— Новый раунд переговоров?! — Кларк вскинул брови. — О! Нет! Бес-по-лез-но. Мы закончили переговоры. Финиш.

Иванову показалось, что разом наступила гробовая тишина, в которой не было ничего, кроме уверенной, спокойной улыбки Кларка. Иванов сказал напряженно, разом севшим голосом:

— Вы заявляете об этом официально?

— Да. Вы ведь глава фирмы и имеете полномочия. Я готов подписать с вами этот... — Кларк договорил по-английски.

— Протокол разногласий.

— Да. Протокол раз-но-гласий. — И с очень приятной улыбкой Кларк протянул свой бокал. С не менее дружеской улыбкой Иванов чокнулся с ним.

— Леди и джентльмены! — негромко, но так, что все разом стихло, начал начальник Олег Максимович свой ответный тост. — Мы искренне рады, что первый этап нашей совместной работы — качественно но-

вый этап в торговых отношениях наших стран...

Иванов, наконец, оказался около Инны. И никто не мешал, если не считать речи начальника, которую переводила другая переводчица. Глазами Иванов спросил: «Ну, как ты?» Она так же ответила: «Ничего. Все в порядке».

25.

В кабинете Олега Максимовича было солнечно. Шум полуденной московской улицы почти не достигал верхних этажей, и в тишине слышалось только ритмичное постукивание карандашом по столу. Стук словно метроном отсчитывал секунды.

— Когда Кларк уезжает?

— Во вторник вечером. Утром — подписываем протокол разногласий.

Иванов проговорил это спокойно, а по лицу Толкунова скользнула легкая судорога.

— Сегодня. Пятница, — карандаш в руках Олега Максимовича продолжал отстукивать бег времени.

— Кларк вернется. Через год-полтора, — сказал Иванов.

— Почему?

— К моменту начала модернизации своего производства. Это опять его тактический прием — будет брать на измор, ждать, что мы за это время станем покладистей.

— Через год, — повторил Олег Максимович. — Необходимо сегодня же. Официально. Сообщить ему об универсальности насоса.

— Теперь поздно, — сказал Иванов. — Он скажет «спасибо». И улетит.

В наступившей тишине прозвучал голос Толкунова.

— Сегодня из Токио должен был прилететь для переговоров с «Экспортлесом» Инада-сан.

— Инада!! — разом повернулись к нему собеседники. И Олег Максимович тут же взялся за телефонную трубку:

— «Экспортлес»?.. К вам должен был прилететь уважаемый господин Инада... Так... Вы не будете возражать, если наш представитель примет участие во встрече?.. Спасибо.

Он положил трубку и помолчал:

— Инада — это, возможно, серьезный конкурент Кларку. Самолет приходит в три. У нас в распоряжении: суббота, воскресенье, понедельник.

Толкунов взглянул на часы и поднялся:

— Разрешите взять машину?

Иванов и Олег Максимович кивнули одновременно. Толкунов решительно пошагал к дверям, но вдруг сник, повернулся и жалобно сказал:

— Но ведь это же опять «Лебединое озеро»! Двадцать седьмой раз! А у меня от балета с детства судороги! Я этих лебедей ненавижу!

— Если Кларк действительно намерен прорваться на азиатские рынки, то они должны столкнуться...

26.

...Вместе с дочерью Машей Инна поднялась по лестнице и остановилась у дверей. Одернула на дочери платье, поправила бант.

Потом легким, почти непроизвольным движением поправила собственную прическу, коротко вздохнула, словно перед нырком в холодную воду, и нажала на дверной звонок.

Иванов-дед задержал руку Инны в своей, внимательно посмотрел ей в лицо:

— Вы очень милы.

Щелкнула дверь и, увидев вошедшего Юрия, Иванов представил его:

— Это, простите за выражение, мой сыночек.

— Юрий Константинович! — очень официально сообщил Юра. — Холост, не судим, наград не имею!

— Все впереди, Инна.

Юра собрался было и дальше блистать

убогим остроумием, но папочка на него так взглянул, что он осекся, едва раскрыв рот.

— Так, — Иванов огляделся. — А где же...

Он шагнул к дверям и позвал:

— Зинаида Петровна!

Оказалось, что теща стоит за дверьми в коридоре, растерянно вытирает руки о фартук и смотрит на Иванова жалкими испуганными глазами. Иванов ничего не успел сказать, как она, не выдержав, вдруг развернулась и торопливо ушла по коридору. Иванов вернулся в комнату, бормотнув:

— Задержка. Хозяйственные дела...

Иванов самый старший, не сводя с Инны глаз, вдруг спросил по-английски — сколько лет дочери. Инна ответила тоже по-английски, и старик засиял от удовольствия, как бывает со всяким человеком, вернувшимся к знакомому и любимому делу. Он заговорил еще что-то, но тут Иванов самый младший заявил, глядя на Инну:

— Верх невоспитанности — говорить на языке, которого не понимают окружающие!

Инна смутилась, а Иванов-дед нашелся:

— Юра, невежество — дар божий. Но не надо им злоупотреблять.

— Здравствуйте! — голос Зинаиды Петровны прозвучал легко и весело. С вполне искренней улыбкой она шла к Инне и протягивала руку:

— Зинаида Петровна.

— Инна Владимировна...

— А тебя, девочка, как зовут? — повернулась Зинаида Петровна к Маше, а та вдруг неизвестно почему насупилась и молча смотрела на совершенно незнакомую тетю.

— Мы с тобой будем друзьями, — с некоторым напряжением проговорила Зинаида Петровна и изо всех сил попыталась улыбнуться.

— Не хочу, — сказала Маша.

Инна хотела одернуть дочь, но дедушка сказал широко:

— А не пора ли нам отведать местных блюд?!

— Да, да! Прошу всех к столу! — засуетилась Зинаида Петровна.

Так или иначе, обед начался в тягостном молчании Звенели приборы, каждый смотрел в свою тарелку. Дедушка окинул взглядом трапезу и легко сказал:

— Знаете, анализируя на днях положение в Южной Америке, я пришел к неожиданному выводу!

Его никто не спросил, к какому же выводу он пришел.

— Диктаторские режимы — изжили сами себя! Еще какой-то жалкий срок в тридцать-сорок лет, и они все отойдут в историю.

Реакция была различной — одни кивали, другие — даже и не кивали.

— Но вот что касается проблем Ближнего Востока...

Но тут зазвонил телефон. Юрий рванулся к трубке, а Иванов сказал торопливо:

— Меня нет.

— Его нет дома! — уверенно соврал в трубку Юрий.

Маша оторвалась от тарелки и сообщила:

— А лгать по телефону нельзя!

Юрий усмехнулся:

— А девочка с принципами!

— Не то, что некоторые, — заметил Иванов, но сын нашелся:

— Отсутствие всяких принципов — тоже принцип!

На эдакое лихое заявление ответить никто не сумел, но Маша вдруг сказала обидчиво:

— Ма-ам! А дядя Юра показал мне язык!

— Покажи ему тоже, — спокойно сказала Зинаида Петровна, и Маша тут же выполнила пожелание.

— Э-э! — возмутился дедушка. — Разве так язык показывают!? Смотри!

И дедушка продемонстрировал такую «рожу», что Маша звонко захохотала и закричала:

— Еще! Еще!

— Потише, Мария... — пыталась Инна остановить дочь, но та заерзала на стуле и жалобно протянула:

— М-ам... Я...

— Покажи девочке туалет, — сказал Иванов Юрию.

— Так. Ну вот у меня и новые обязанности! Прошу, мадам! — при этих словах Юрий изобразил преувеличенную галантность.

Последние его слова снова напрягли атмосферу, и после паузы Зинаида Петровна спросила:

— Вы, Инна Владимировна, все лето держите девочку в городе?

— Попробую куда-нибудь отправить.

— Дети должны жить в деревне, — убежденно сказала Зинаида Петровна. — И старики — тоже.

— Устаревшее понятие о городах! — не менее убежденно возразил дедушка. — Футурология утверждает разрастание городов в будущем! Вы читали о мегаполисах?

— Бог миловал.

— Я вам дам отличную вырезку из статьи по этому поводу!

— Я про милиционеров читать люблю.

— Детективы, вы хотите сказать? — спросил дедушка и не дождался ответа, потому что в сей момент в комнату с диким и восторженным визгом ворвалась Маша, на ходу задела коляску деда и он завертелся на незакрепленных колесах. Юрий вбежал вслед за ней, крича:

— Ну, коза, пришел твой смертный час!

С грохотом опрокинулся стул.

Несмотря на все свои подвиги, в семнадцать кровных годочков, Юрий был еще телок-телком.

— Маша! Юрий! Тише! — прозвучали за столом настороженные окрики, но прекративший вращение дедушка вдруг выкрикнул очень грозно:

— Никаких тише! Наш дом слишком обветшал! Необходимо вливание свежей крови! Где музыка?! Что тут за могильник?!

Из комнаты деда орала музыка. В коридоре слышался топот и истошный визг Маши с Юрой. Зинаида Петровна и Инна накрывали стол к чаю. Зинаида Петровна сказала мягко:

— Я к ним, конечно, очень привыкла. До того, что даже надоели! Одни мужчины в доме! Быстрей убегать надо! Ольга так хотела девочку!

— Какая Ольга? — спросила Инна и тут же поняла, что спросила неудачно — надо бы и догадаться.

— Моя дочь. Ольга. Они с Костей встречались со школьной скамьи. Прошли, как говорят, испытание временем... Но все минует. Все забывается. Наверно, и правильно — что жить бестелесной памятью?

Лицо Инны чуть затвердело:

— Мы встречаемся полтора года.

Зинаида Петровна ответила с некоторым трудом:

— У вас все будет хорошо... И я этому... Очень рада.

На секунду они встретились глазами. И тут же обе отвели взгляд в сторону. Зинаида Петровна оглядела стол и совсем уж с фальшивой веселостью предложила:

— Ну, приглашайте к чаю... Как положено хозяйке...

Такси подкатило к бровке тротуара и остановилось. Юра выскочил:

— Экипаж подан!

Инна усадила дочь и молча села сама.

— Могла бы и остаться, — буркнул Иванов.

— Перестань...

— Дядя Юра, до свидания! — прокричала девочка из окна.

Юрий засмеялся:

— Смешная чувиха! А как теперь в анкете писать — есть у меня сестра или нет?!

— Откуда я знаю?! — рявкнул Иванов.

Он вошел в кухню. Теща стояла у окна и молча глядела на темную улицу. Иванов налил воды в чашку, спросил негромко:

— В чем дело, Зинаида Петровна?

Она повернулась к нему, и в старческих слезящихся глазах ее светилось стариковское отчаяние:

— Прости меня, Константин... Я, наверно, сказала что-то не то и...

— Да ну ладно...

— Нет... И... Я не хочу уезжать из Москвы... Из вашей семьи... Мне будет одиноко...

— К-куда уезжать? А кто же будет этим... Хранителем домашнего очага? Да и внуков ругать некому...

27.

Бессмертная музыка Петра Ильича Чайковского звучала под сводами Большого театра, заставляя людей отрешаться от суетности бытовых забот. Люди растворялись в вечной сказке о «Лебедином озере», а Толкунов, сидя в ложе, смотрел застекленевшими тоскливыми глазами на сцену. Инада-сан, сложив на животе маленькие ручки, наслаждался с неподдельной искренностью. Даже глаза прикрыл. Трое его помощников казались размноженной копией своего шефа В нужном месте все очень вежливо похлопали ладошками, на секунду позже всего зала — прекратили.

Толкунов не хлопал.

На сцену выбежали новые исполнители. Инада-сан протянул руку к тонкой элегантной папке из хлорвинила, лежащей на барьере ложи. Вытащил программку, заглянул в нее и от неосторожного, а, может, и почти наверняка, от обдуманного движения, несколько бумаг упали на пол. Толкунов сразу увидел рекламный проспект своего насоса. Он быстро наклонился, поднял.

Вежливо улыбаясь, Инада протянул руку за проспектом.

— Минутку, — тихо сказал Толкунов. — Я забыл вписать одну новую характеристику насоса

— Что? — через «сто» спросил Инада.

Толкунов уже вынул из кармана авторучку и быстро вписал по-английски несколько фраз в проспект. Передал Инада. Тот поначалу посмотрел на сцену, потом раскрыл проспект, прочел и легко повернулся к Толкунову:

— Универсаль?! О!

— Угу.

Инада передал проспект помощнику.

28.

Дон Мария Мигель Луарес де Карраско на улицах Москвы чувствовал себя так же свободно, как и везде.

— Иван! Венн мы гоу налево, то увидим дом русский бизнесмен Савва Морозов, йес?! А что было направо, Иван?

— Арбат...

— Й-ох! Иван! Ты доунт знать Москву! Направо был «Собачий пло-щад-ка!»

Мигель захлебывался от счастья. И с сожалением приходится признать, что Москву он знал едва ли не лучше Иванова. Как всегда, в черных лакированных ботинках, парадный, блестящий золотом вставных зубов, Мигель улыбался прохожим, солнечному дню, Иванову.

— Что-то ты хорошо больно знаешь Москву, — проговорил Иванов, — а закончил фразу рассеянно: — Может, ты и шпион заодно?

Иванов плохо расслышал Мигеля, потому что заметил впереди стайку японцев. Инада-сан щелкал фотоаппаратом с мощным объективом.

— Москву я иметь, как допинг! — захохотал Мигель.

Японцы направлялись явно к стеклянным дверям ресторана.

— У меня от этой экскурсии ноги отваливаются, — сказал Иванов.

— Будем транк?! — тут же обрадовался Мигель и торопливо раскрыл свой кейс, зазвеневший несколькими бутылками.

— Будем, — кивнул Иванов, не сводя глаз с японцев. Мигель перехватил этот взгляд и чуть обиженно, чуть печально заметил:

— Иван! Ты снова мейк бизнес! Ты доунт не хочешь на-лизать-ся со старым другом?!

— Хочу, хочу, — Иванов потянул Мигеля вслед за японцами, уже исчезнувшими за стеклянными дверьми.

Они сидели за столиком у окна, а внизу шумел воскресный Арбат. Мигель стал вдруг серьезен и почти печален, что, в общем-то, характерно для людей чрезмерно буйного темперамента.

— Вени ты, Иван, был мой... компаньон, да? Мы делали бы вери биг бизнес!

— Я и здесь делаю большой бизнес. Тебе такой не снится.

— А какой у тебя дивидент? О? Ни-какой! Ты имеешь этот — ок-ла-ад!

— Плюс премиальные. Но ты не поймешь.

— Понимать! Я двадцать лет мейк бизнес Россия!.. Иван, я — капиталисто?

— Да, но не расстраивайся.

— Я — нет капиталисто. Я много воок — работал. Торговал сигарет. И был докер. И двадцать лет торговать с коммунистами! Ты понимай, что такое раньше в моей родине — связь с коммунистами?!

— А сейчас?

— О! Я живу демократический республик! Свобода! Хороший молодой страна!

— А домой, на родину — не хочешь?

— Я есть космополитос! Родина — вся земля!

Иванов, наконец, заметил, что через три столика Инада-сан смотрит на него в упор. И даже привстает, слегка раскланиваясь. Иванов ответил тем же.

— Я — нет Кларк, Иван. Кларк воюет за капитализм. А я хочу — всем хорошо. Я плохо жил. А мой дети: раз, два, три, — по привычке он указал рукой размеры детей. — Надо хорошо жить, мой дети...

При последних словах о детях на глазах экспансивного Мигеля показались слезы, и тут же снова повеселел:

— И я любить твой Россия, Иван. Вы есть вери стренжес... Но я вас любить. Ай лав рашен. Андестенд?

— Андестенд, — ответил Иванов. — Хочешь, я рекомендую твою фирму для совместного сотрудничества с нами? Наш капитал и — общий бизнес по обслуживанию...

— Биг бизнес! — одобрительно кивнул Мигель, — а Инада-сан уже подходил к ним, вежливо наклоня голову, Иванов встал, и Инада-сан весьма чисто сказал:

— Господин Иванов. Мы хотели бы иметь официальную беседу с вами.

— К вашим услугам. Во вторник.

— Спасибо, Иванов-сан.

Иванову пришлось раскланиваться на сверхвежливый японский манер.

29.

Во вторник, ровно в одиннадцать часов, мистер Кларк в сопровождении своей королевской рати миновал коридор, прошел поворот и у самых дверей кабинета переговоров увидел, как Иванов и Толкунов архивежливо и дружелюбно прощаются с господином Инада-сан.

Инада попрощался с Ивановым, развернулся и, увидев Кларка, тут же поклонился с такой радостной улыбкой, будто встретил родного брата. Кларк радости не высказал. И голову в приветствии склонил так, будто шея у него была из железобетона.

Через несколько минут все уже сидели в кабинете и молчали, дожидаясь, пока Кларк, надевший очки, внимательно вчитывался в текст протокола разногласий.

Толкунов нервно тряс ногой и поглядывал на Иванова. Тот неожиданно подмигнул и одними губами прошептал: «Не торопись».

Кларк дочитал. Положил протокол на стол и преувеличенно замедленно начал развинчивать дорогую авторучку.

— Мистер Кларк согласен со всеми пунктами протокола? — спросил Иванов, и пе-

реводчица — сегодня это была не Инна, а пожилая, суховатая женщина — перевела.

Кларк посмотрел на Иванова, держа на весу ручку. Едва заметно, крайне неопределенно кивнул.

Иванов сказал медленно и внятно:

— Мы искренне сожалеем об этом, тем более, что такая характеристика насоса, как универсальность, поставит его почти вне конкуренции на мировом рынке и привлечет к нам новых деловых партнеров.

Переводчица принялась было переводить, но Кларк прервал по-русски:

— Какая универсальность?

Он тут же понял фальшь вопроса в данной ситуации и поправился:

— О, йес. Я знаю...

Он умел быстро принимать решения. Еще несколько секунд рука его с пером в пальцах висела над протоколом, а потом авторучка с треском полетела на стол, раздалось быстрое, почти нечленораздельное бормотание и переводчица подхватила:

— Ввиду того, что некоторые пункты протокола требуют согласования с фирмой, мистер Кларк просит отложить подписание на несколько дней.

— Пожалуйста, — сказал Иванов.

Они раскланялись, Кларк встал и вся его несколько растерянная кавалькада поднялась вслед за ним.

Зуев тихонько захихикал, едва за Кларком закрылась дверь. Все передохнули, заговорили вразнобой, и через чью-то голову Иванов позвал переводчицу:

— Екатерина Федоровна! А почему у нас сегодня не Инна Владимировна?

— Инночку вызвали к начальству для согласования вопроса о командировке.

— Куда?

— В Париж. На два года.

Иванов даже осмыслить ничего не успел, даже не слышал, как под рукой зазвонил телефон. И очнулся только тогда, когда Толкунов протянул трубку:

— Ваш отец, Константин Сергеевич

Иванов взял трубку:

— Здравствуйте, папа... Подождите, я ничего не понимаю. Какой фашистский переворот?..

Он продолжал слушать, медленно меняясь в лице. Потом бросил на рычаг телефонную трубку:

— Игорь Николаевич. Срочно разыщите Мигеля. В его стране фашистский переворот. Скорее всего, он разорен. Пусть по нашему телексу свяжется с портами. Быть может, что-то удастся спасти...

Уже с торца длинного пролета коридора гостиницы Иванов увидел в конце его толпу в несколько человек, услышал возбужденные голоса. Мелькнула милицейская фуражка.

Иванов пошел медленней. Толпа у дверей номера расступилась, и двое санитаров в белых халатах вынесли носилки. До того, как врач задернул одеяло, Иванов успел увидеть знакомые лакированные ботинки...

Голос насмерть перепуганной горничной отдавался в ушах:

— Стучу, стучу — не открывает! Звоним — тоже... Вошли, а он, значит... И транзистор орет по-иностранному...

Беспомощно опустив руки на колени, не снимая мокрого плаща, Иванов сидел в комнате отца и казался слабее его — парализованного, спокойного, неторопливо наклеивающего в папку газетные вырезки. За окном хлестал дождь.

Иванов говорил отчаянно, бессильно:

— Тупая, грязная солдатня... Хунта. Сволочь. Загубили такую страну! Она вся теперь в бело-синей гамме...

Отец бесстрастно клеил заметки, подчеркивал их карандашом.

— И ничего нельзя сделать!.. Ничего!.. У Мигеля убили всю семью. Разгромили фирму... Какое это отчаянное ощущение — собственная беспомощность!

— Торгпредство выехало?

— Да. Без потерь. А вся двухлетняя работа — прахом.

Они замолчали. Отец доклеил заметки, закрыл папку и провел, словно гладил, по ней рукой:

— Ну, вот... Сейчас в эту папку будут приходить сообщения об арестах, пытках, крови... Через полгода — может, раньше — о начале сопротивления, партизанской войне. Казни, диверсии. А потом хунте конец.

— Когда?

— Мир сейчас живет интересно. Я сам еще успею закончить эту папку.

Старик повернулся к окну, за которым шел прозрачный дождь, сказал тихо:

— Подвези меня к телевизору.

Иванов встал, подкатил отца к окну, распахнул створки. Старик навалился грудью на подоконник и с мягкой, детской, болезненной улыбкой смотрел на улицу, залитую солнечным дождем, на босоногих ребят, на машины, выбрасывающие из-под колес веер брызг... Он сказал тихо медленно, чуть дрогнувшим голосом:

— Хорошо...

30.

В тот же день и в тот же солнечный дождь, ставший в лучах закатного солнца хрустально-розовым, Иванов стоял у высоких парадных дверей кирпичного дома и смотрел через улицу. Он видел, как приостановился у перекрестка троллейбус, как среди вышедших из него появились Инна с дочерью. Как прячась от дождя и смеясь, они побежали через улицу, уворачиваясь от встречных машин.

Они перебежали, и Инна разом остановилась, увидев Иванова.

— Здравствуйте, дядя Костя! — нараспев крикнула Маша

Инна опустила руку дочери:

— Иди в садик. Мы сейчас придем.

Хлопнула дверь. Шаги Маши затихли.

— Ну? — глухо и спокойно спросил Иванов. — А теперь что за фокусы?

— Это всего два года... Семьсот тридцать дней, — она заторопилась. — Я меняю специализацию. Буду там на...

— Понятно, — оборвал Иванов и замолчал...

— Константин, — она шагнула вперед, к нему и как-то разом заплакала. — Прости меня. Я сделала глупость... Но это всего два года...

— Мы не тысячу лет будем жить! — шепотом крикнул он. — Боже, какая ты дура!

На них уже оглядывались прохожие.

— Костя, но я не могу теперь отказаться. Я дала слово. Мне поверили и меня ждут... Это было бы...

— Скажи просто, что ты хочешь в Париж!

— Костя...

Иванов заметил сияющие восторгом любопытные глаза зеваки и вся злость его вылилась на безвинного человека:

— Ну что вытаращил глаза, болван?!

Самый любопытный дернулся и трусцой кинулся по улице, а Иванову от этой «разрядки» разом стало легче. Он передохнул и сухо сказал:

— Хорошо. Полетай. Полетай куда хочешь!

— Ты так говоришь, что...

— Но девочка будет жить у нас дома. Ты меня хорошо слышишь?!

Со сдавленным криком, рывком она обхватила его за шею и, вздрагивая всем телом, то ли целовала, то ли лихорадочно шептала что-то невнятное.

31.

...Машинистка нетерпеливо взглянула на плоские часы на стене. Было ясно, что рабочий день кончился уже, как минимум, час назад. Руки машинистки нетерпеливо лежали на клавиатуре. В кабинете было тихо.

— Завтра придете на работу после обеда, Тамара Васильевна, — негромко сказал из-за стола Олег Максимович, не открывая глаз. — Надо сегодня кончить... Значит — дальше... В финале не помешает немного и патетики. Насколько она воз-

можна в нашем деловом мире... Все перечисленные мероприятия...

Машинка застучала мягко — почти беззвучно.

— ...Значительно упрочили наши старые внешнеторговые связи и расширили новые... Они наглядно демонстрируют как взаимовыгодный коммерческий интерес в торговле между странами разных политических систем, так и отражают очевидные успехи в деле сближения и понимания народов мира. В этом отношении особо хочется отметить возобновление в начале месяца торговых переговоров с концерном «Леопольд Кларк и компания»... Покажите-ка последние страницы.

Машинистка перекинула ему через стол странички, Олег Максимович перелистал одну за другой, пробегая глазами по тексту:

— Все цифры, цифры. Тонны. Рубли. Словно людей за ними и нет.

— В официальной статье это не принято.

— Один раз примут. Дальше — особо следует отметить работу председателя объединения товарища Иванова. За сравнительно короткий срок руководства объединением он создал сплоченный коллектив, способный решать крупные современные задачи внешней торговли. Личный пример самоотверженности в работе, высокая коммунистическая принципиальность...

32.

На экране телевизора мелькало изображение металлургического завода, метались фигуры сталеваров, гремел, выбрасывая снопы искр, бессемеровский конвертор. Потом кадр резко сменился. И стал виден большой официальный зал, в котором к длинному полированному столу шла большая группа людей. Промелькнули лица Толкунова, Кларка, Олега Максимовича, Иванова...

— Вон-вон! — выкрикнул Юрий. — Вон мой папаша!

Диктор за кадром начал произносить слова о том, что сегодня состоялось подписание торгового контракта между теми-то и теми-то...

— А откуда понять, что это твой батька? Скажут? — спросил пожилой сержант милиции подозрительно. Потому что телевизор стоял в пустом и мрачноватом кабинете начальника милиции. Потому что Юрий Константинович Иванов — сидел у экрана с крепко подбитым левым глазом и начисто заплывшим правым, и весь его внешний видик был таков, словно его в камнедробильную машину полчаса назад засовывали: рубашка разодрана, одна штанина тоже, левого сандалия — нет.

На экране — пожимали руки. Лица засвечивались блицами репортеров. Диктор заканчивал текст традиционным перечислением присутствующих и оборотом:

— ...а также и другие официальные лица!

И снова замелькали кадры трудовых будней страны.

— Ну, так был батька или нет?

— Да нет... По фамилии не назвали...

— Соврал ты, наверное?! — обиделся сержант. — Телевизор посмотреть захотел, потому и просился?! Батька не придет — до утра у нас просидишь! — он выключил телевизор и вслед за Юрием пошел к дверям.

Но Иванов пришел. Он уже стоял у барьера дежурного по отделению, когда сержант ввел Юрия.

— Вот и ваш красавец,— сказал дежурный лейтенант. — Распишитесь в получении.

Иванов молча расписался. Но благодушному сержанту этого показалось мало:

— Что ж вы, товарищ Иванов... Уважаемый человек. А сыночек у пивного ларька драку учинил. Он, ведь, как говорят, наше будущее..

— Спасибо, — процедил Иванов. — Я этого не знал.

В следующую минуту они оказались на улице. Появление Юрия Константиновича бесследным для окружающих не осталось. Как он ни отворачивался, как ни крался вдоль стенки — не помогло. Уж больно он колоритно хромал босой ногой и гордо глядел одним глазом. В спину отцу он промямлил:

— Пап... Возьми, пожалуйста, такси...

Иванов не ответил. А когда через десяток шагов повернулся, то оказалось, что он выглядит необыкновенно радостно:

— Ты что же отстаешь! Иди рядом! Чтоб я мог гордиться!

—Ч-чем!

— Как чем? — поразился Иванов. — Твоей могучей, неповторимой индивидуальностью. Ты оглянись вокруг — серая, безликая масса! А ты — личность! Что тебе до всех — плюй!

Он прошел еще десяток шагов и снова оглянулся, на сей раз сказав укоризненно:

— Что-то ты у меня какой-то зашторенный, застегнутый со всех сторон! Вдоль стенки крадешься! Всех боишься и себя самого в первую очередь! Не понимаю я тебя!

Неизвестно, как они дошли до дому. Известно, что, поднимаясь уже по лестнице, Иванов остановился на втором пролете, оглянулся и спросил болезненно:

— Сдачи-то хоть сумел дать?

— Да их пятеро было, а нас двое... Они нам «сопляки»... Ну, а я... Сказал, что нельзя без очереди лезть.

— Врешь,— убежденно сказал Иванов. — Ты им, наверняка, сказал, что они плебеи. Что у них галстуки повязаны неправильно. Весь свой убогий репертуар выложил. Так сдачи-то дал или нет?

— Ну, да так... Колька за милицией побежал, а...

— Э-эх! Даже друга у тебя настоящего нет! — он шагнул к дверям, вставил в замок ключ и едва приоткрыл створки, как на лестницу сразу выплеснулась музыка и звон голосов. Юра шарахнулся с площадки.

— Пап! Я не пойду!

Иванов повернулся и молча посмотрел на сына.

— Там твои друзья... Дед, бабка... И Машка маленькая...

— Я не пойду. — Он спустился пролетом ниже. Посмотрел снизу вверх на отца:

— Я в подвале посижу...

Иванов помолчал и сказал спокойно:

— Логично. Посиди. Подумай,— он коротко размахнулся и перекинул ему через лестницу ключи от квартиры.

А сам открыл дверь, вошел в коридор.

Иванов повесил плащ, и влетевшая в коридор Маша выкрикнула:

— Дядя Костя! А тебя по телевизору показывали, да не сказали, что ты! И дядю Игоря не сказали! И дядю Станислава — тоже!

— Как не сказали... Слышала: «и другие официальные лица?»

— Какие официальные лица?

— Твоя мама... Дядя Игорь... Станислав Тимофеевич... Ну и я...

33.

...Он стоял у окна, аппатичный, сонный, невыразительный мужчина, и вяло смотрел на ревущую моторами московскую улицу. Пелена влажного снега заслоняла от него горизонт, стирала четкость линий. Он казался безликим и инертным человеком, потому что обстоятельства еще не заставляли его действовать, а он всегда действовал только тогда, когда это было нужно.

И когда за его спиной послышались голоса — он легко повернулся, с острым, разом вспыхнувшим любопытством взглянул на входящих.

А в кабинет входила группа людей — среди них двое чернокожих, подвижных и вежливых африканца, Инна, Толкунов, Зуев, помощники и... другие официальные лица.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«На край света...», 9 ч.
Автор сценария В. Розов. Режиссер-постановщик Р. Нахапетов. Операторы-постановщики В. Климов, К. Супоницкий. Главный художник С. Портной. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор О. Упенник.
В главных ролях: В. Михеенко, В. Глаголева, П. Глебов, Б. Андреев, М. Виноградова, Э. Леждей, В. Зельдин, А. Ростоцкий, М. Голубович, Л. Кадочникова, М. Эсамбаев.

«Повторная свадьба», 9 ч.
Авторы сценария Евг. Габрилович, С. Розен. Режиссер-постановщик Г. Натансон. Главный оператор А. Княжинский. Главный художник Д. Виницкий. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор В. Крачковский.
В главных ролях: З. Дехтярева, А. Миронов, И. Калиновская, Л. Макарова, М. Кузнецов, Н. Егорова, М. Кукушкина, И. Костолевский, В. Сафонов, Л. Куравлев, С. Чекан.

«Спартак», 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики В. Дербенев, Ю. Григорович. Оператор-постановщик В. Пишальников. Художник-постановщик В. Вырвич. Композитор А. Хачатурян. Звукооператоры В. Курганский, Ю. Кокжаян.
В главных ролях: В. Васильев, Н. Бессмертнова, М. Лиепа, Н. Тимофеева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ералаш» № 4 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.
«Новенький».
Автор сценария Г. Горин. Режиссер Т. Шахвердиев.
«Однажды...»
Режиссер И. Шатров. Композитор Ю. Грюнберг.
«Если хочешь быть здоров...»
Автор сценария В. Бахнов. Режиссер В. Дорман.
Главный редактор журнала А. Хмелик. Оператор А. Яцинявичус. Художник М. Горелик. Звукооператор Л. Вейтков.

«Ералаш» № 5 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.
«Очевидное — невероятное».
Автор сценария Р. Хуснутдинова. Режиссер М. Осепьян. Композитор Ю. Грюнберг.
«Как сейчас помню...»
Автор сценария Л. Измайлов. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов.
В роли: Г. Хазанов.
«Следы на асфальте».
Автор сценария Г. Юрмин. Режиссер Е. Фридман. Композитор А. Рыбников.
Главный редактор А. Хмелик. Оператор А. Яцинявичюс. Художник М. Горелик. Звукооператор Л. Вейтков.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Среди лета», 7 ч.
Авторы сценария Ю. Пархоменко, М. Ткач. Режиссер-постановщик В. Ильяшенко. Главный оператор Ю. Гармаш. Главный художник В. Жилко Композитор А. Билаш. Звукооператор Л. Вачи.
В главных ролях: К. Степанков, Б. Ступка, З. Цахилова, В. Росстальной, Г. Михайлов, А. Гай, В Воронин, В. Черняков.

Совместное производство киностудий «Беларусьфильм» (СССР) и Студии художественных фильмов София (Болгария)

«Братушка», 8 ч.
Авторы сценария С. Дудов, А. Леонтьев, А. Ценев. Режиссер-постановщик И. Добролюбов. Операторы-постановщики Г. Масальский, Ц. Цанчев. Художники-постановщики В. Дементьев, Л. Трыпков. Композитор Я. Френкель. Звукооператоры З. Вылчева, В. Демкин.
В главных ролях: А. Кузнецов, С. Данаилов, С. Фомичева, В. Басов, Н. Тодев.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Время ее сыновей», 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 6 ч.
Авторы сценария А. Каштанов, А. Тулушев, В. Туров. Режиссер-постановщик В. Туров. Главный оператор Д. Зайцев. Главный художник В. Дементьев. Композитор О. Янченко. Звукооператор Г Басько.
В главных ролях: В. Кузнецова, Н. Гриценко, Б. Бабкаускас, Ю. Горобец, А. Лазарев, О. Лысенко, Р. Здановичуте, Т. Муженко, Н. Семенцова, М. Езепов, А. Масюлис, А. Назаров, А. Ромашин.

«Лесные качели», 7 ч.
Автор сценария И. Петкевич. Режиссер-постановщик М. Пташук. Оператор-постановщик Ю. Марухин. Художники-постановщики Е. Игнатьев, В. Назаров. Композитор С. Пожлаков. Звукооператор Б. Шангин.
В главных ролях: О. Ефремов, Н. Мышкова, М. Матвиенко, Б. Лазарев, А. Каменкова, С. Франио, С. Трацевский, К. Максимчик, Л. Морозов, В. Смирнов, И. Горбачева.

Одесская киностудия

«Мальчишки ехали на фронт», 8 ч.
Автор сценария И. Воробьев. Режиссер-постановщик В. Козачков. Главный оператор Л. Бурлака. Художники-постановщики Л. Токарева, Е. Лиодт. Композитор Е. Стихин. Звукооператор И. Рябинин.
В главных ролях: Петя Черкашин, Вова Лютый, Дима Пасынков, Саша Костюченко, Женя Рыбаков, Андрей Праченко, Сергей Яковлев, Олег Корчиков, Зинаида Дехтярева.

В подготовке материалов этого номера принимали участие В. Львов, М. Фридман.

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

Премии XI фестиваля студенческих фильмов ВГИКа нынешнего года присуждены:

За лучший художественный фильм — «Откуда мы знаем друг друга!» (режиссер Н. Русев).

За режиссуру и сценарий в художественном фильме — «Боль других» (режиссер Н. Спириденко, сценарий М. Шептуновой).

За экранизацию — «Мой зять украл машину дров!» (режиссер В. Киасашвили).

За операторскую работу в художественном фильме — «Притча о долетевшей пуле» (оператор В. Блинов).

За воплощение современной темы в первой работе режиссера и оператора — «БАМ: там, где мы жили» (режиссер Чан Ван Тху, оператор П. Бартош).

За документальный публицистический фильм — «Три Пабло» (режиссер С. Аларкон).

За научно-популярный фильм — «Мы не одни!» (режиссер Р. Ширман).

За мультипликационный фильм — «Птица» (автор Л. Лобанова).

За лучшую женскую роль — Л. Полехиной в фильме «Дочки-матери».

За лучшую мужскую роль — А. Ростоцкому в фильме «Это мы не проходили».

Индекс 70402